

G A Z E T T E D E S B E A U X - A R T S

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

MARS 1958

PIERRE-MARIE AUZAS : LUBIN
BAUGIN A N.-D. DE PARIS. -
PAOLA ROTONDI : SCULPTURES
INCONNUES A GÈNES ATTRI-
BUÉES A P. PUGET. - GEORGES
WILDENSTEIN : INVENTAIRE APRÈS
DÉCÈS DE MARGUERITE DE
NAVARRE, REINE DE FRANCE. -
WERNER HOFMANN : UN DESSIN
INCONNU DE LA PREMIÈRE
ÉPOQUE DE J.-L. DAVID. - JOHN F.
MAC DERMOTT : MRS. TROLLOPE'S
ILLUSTRATOR, A. HERVIEU.
BIBLIOGRAPHIE.
CHRONIQUE DES ARTS.

GEORGES WILDENSTEIN
DIRECTEUR

140, FG SAINT-HONORÉ, PARIS
19 EAST 64 STREET, NEW YORK



P R E S S E S U N I V E R S I T A I R E S D E F R A N C E

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

FREDERICK B. ADAMS Jr., Director, Pierpont Morgan Library, New York;
JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR, Jr., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
SIR ANTHONY BLUNT, Curator of the Royal Collections; Director, Courtauld Institute;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, de l'Institut, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Former Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
JOHN COOLIDGE, Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof. Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Honorary Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
LOUIS HAUTECŒUR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JHR. D. C. ROËLL, Directeur général du Rijksmuseum, Amsterdam;
JAMES J. RORIMER, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.;
GEORGES SALLES, Ancien Directeur des Musées de France;
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
W. R. VALENTINER, Director, North Carolina State Art Museum;
JOHN WALKER, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

MARTIN DAVIES, Conseiller étranger;
AGNÈS MONGAN, Conseiller étranger.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
JEAN ADHEMAR, Rédacteur en Chef;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

LUBIN BAUGIN

A NOTRE-DAME DE PARIS

LUBIN BAUGIN est né vers 1610-1612 à Pithiviers (Loiret) et mort à Paris en 1663. On sait qu'il a bénéficié d'un intérêt nouveau depuis la découverte de natures mortes particulièrement remarquables dont deux appartiennent depuis peu au musée du Louvre et sont exposées dans la grande galerie. On a prétendu certes que le Baugin qui a signé de telles œuvres ne pouvait être Lubin Baugin que l'on appelait le petit Guide. Un travail récent semble pourtant avoir démontré, par une étude comparative des signatures, qu'il n'y a bien qu'un seul artiste, divers et attachant ¹.

L'auteur de ce travail, M. Michel Faré, signale le séjour du peintre en Italie, où il épouse Brigide Dasle ² et son retour en France vers 1629. Il s'installe alors à Paris, pont Notre-Dame, avant d'habiter rue de la Chaise, jusqu'à sa mort. Il est donc normal que cet artiste en renom qui vécut la majeure partie de sa vie, c'est-à-dire une trentaine d'années, à Paris, ait travaillé plusieurs fois pour la cathédrale, et c'est dans cet édifice que nous allons étudier sa production, au cours de ce premier article ³.

Tout d'abord Baugin a peint pour Notre-Dame de Paris *Sainte Marie l'Egyptienne à qui Zosime apporte la communion*. Gueffier nous signale ce tableau dans la chapelle de Saint-Julien-le-Pauvre et Sainte-Marie-l'Egyptienne, qui se trouve dans le bas-côté nord de la nef et s'appelle de nos jours Saint-François-Xavier ⁴. Il précise : « Ce tableau est très beau et très estimé des connaisseurs, et passe pour un des meilleurs que Baugin ait peint. »



FIG. 1. — Sainte Marie l'Egyptienne à qui Zosime apporte la communion.
Tours, Musée des Beaux-Arts. Phot. Bulloz.

On a prétendu qu'il se trouvait de nos jours au musée des Beaux-Arts de Tours ⁵ (fig. 1) où la toile que l'on attribue à Baugin est arrivée entre 1814 et 1825 comme dépôt de l'Etat ⁶. M. Dorival s'est efforcé de démontrer qu'il s'agit en réalité d'un des quatre tableaux que Philippe de Champaigne a peints pour le Val-de-Grâce, mais a regretté de ne pouvoir retrouver la gravure de Duflos qui reproduit le tableau de Baugin ⁷.

Or il existe un recueil très précieux qui donne de nombreuses gravures des tableaux de Notre-Dame de Paris : c'est le volume de Charpentier que j'ai utilisé déjà pour les « Mays » ⁸. Tardieu cette fois encore est l'auteur de la gravure du tableau de Baugin (fig. 2). Il n'y a aucun rapport entre ce tableau et la toile du musée de Tours. Les deux anges, par contre, semblent très typiques à la fois de la manière du Guide et de celle de Baugin.

La preuve m'en est fournie d'ailleurs par l'Œuvre de Guido Reni ⁹, qui contient une gravure reproduisant un tableau du Guide sur le même sujet (fig. 3). A l'exception des trois têtes d'anges ailés qui apparaissent dans les nuages et de quel-



FIG. 2. — Sainte Marie l'Egyptienne à qui Zosime apporte la communion, gravure de Tardieu. Phot. B.N.

gatoire), située dans le bas-côté sud de la cathédrale. Gueffier qui se répète souvent écrit : « Ce tableau est très estimé des connaisseurs et l'un des plus beaux que Beaujin (*sic*) ait peint ¹¹. » Cette répétition ne témoigne-t-elle pas d'ailleurs de l'estime que l'on portait à notre peintre?

Gabriel de Saint-Aubin dans son exemplaire du Gueffier que possède la Bibliothèque historique de la Ville de Paris a fait en marge un croquis de ce tableau ¹². On sait que celui-ci, venant du musée des Monuments français, fut remis le 28 décembre 1797 au citoyen Naigeon, conservateur du dépôt de la rue de Beaune ¹³. C'est cette même toile que l'on

ques petits détails, on constate que le même sujet est traité de la même façon. Ainsi Lubin Baugin peut-il bien être appelé : le petit Guide.

Je n'ai pas retrouvé hélas! la toile elle-même. On sait seulement qu'en 1795 elle figurait dans le dépôt provisoire du musée des Petits-Augustins ¹⁰.

Baugin a peint aussi *Le martyre de saint Barthélemy* (fig. 4) pour la chapelle de Saint-Barthélemy et de Saint-Vincent (de nos jours chapelle des Ames-du-Pur-



FIG. 3. — GUIDO RENI. — Sainte Marie l'Egyptienne à qui Zosime apporte la communion, gravure anonyme. Phot. B.N.

retrouve au musée des Beaux-Arts de Rouen où l'on ignore seulement qu'elle provient de la cathédrale¹⁴. On notera la tête de statue antique qui git à terre.

Sur certains points on peut rapprocher cette œuvre du tableau du Guide : *Saint André conduit au martyre*¹⁵. On songe aussi à Poussin et notamment au *Martyre de saint Erasme*, et encore à Vouet, car cette composition est celle qui sera adoptée dans la plupart des grandes toiles religieuses du XVII^e siècle en France. La femme à l'enfant du premier plan à gauche sera notamment très fréquente chez Vouet.

Un *Saint Laurent étendu sur le gril* est mentionné par Gueffier dans la chapelle

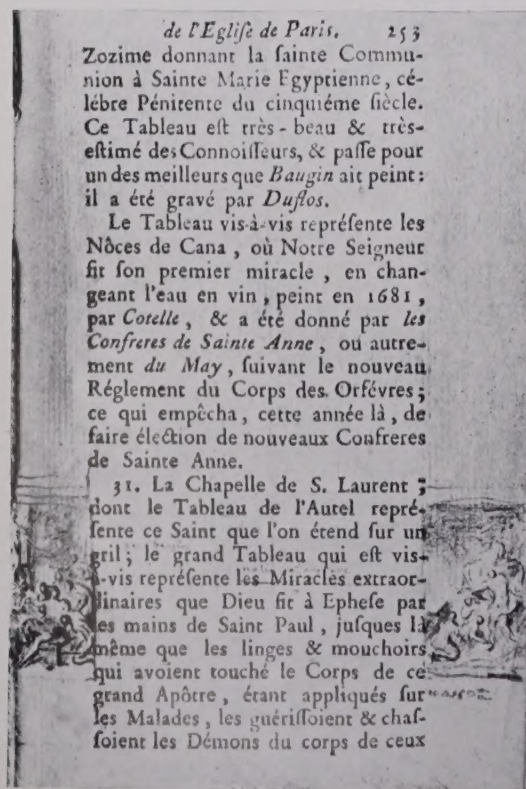


FIG. 5. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. — Le martyre de saint Laurent, croquis, dans la marge de gauche de la page 253 de son Gueffier. Phot. Archives photographiques.

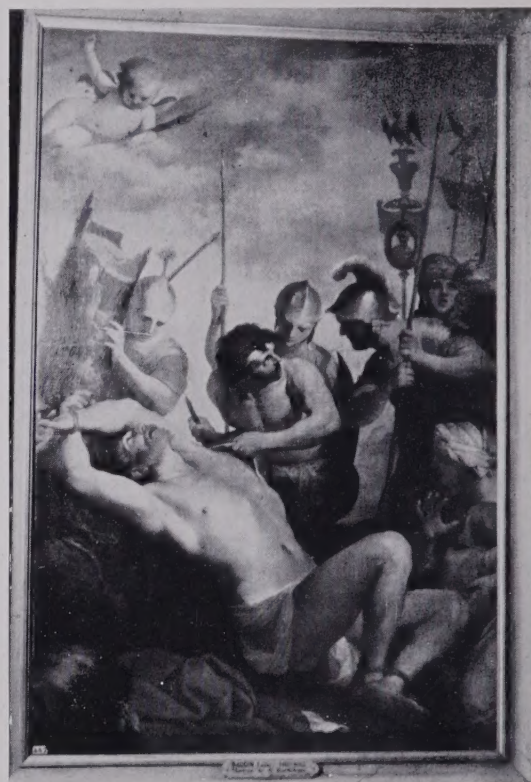


FIG. 4. — LUBIN BAUGIN. — Le martyre de saint Barthelemy. Rouen, Musée des Beaux-Arts. Phot. P.-M. Auzas.

Saint-Laurent de la cathédrale, qui se trouve dans le bas-côté nord de la nef (de nos jours la chapelle Saint-Vincent-de-Paul)¹⁶. Gueffier certes ne donne pas de nom d'auteur, mais Gabriel de Saint-Aubin a non seulement fait un croquis du tableau dans la marge de gauche de son exemplaire, mais encore a ajouté au crayon que ce tableau est de Baugin¹⁷ (fig. 5). La toile n'a pas été retrouvée. On sait qu'elle fut déposée en 1795 au musée des Petits-Augustins avec d'autres « tableaux moyens » en provenance de Notre-Dame¹⁸.

D'après Gueffier encore¹⁹, dans la chapelle Sainte-Geneviève, actuellement de la Sainte-Enfance, sur le côté nord de la nef, « le tableau de l'autel représente la

254 *Les Curiosités*
qui en étoient possédés, peint en 1646,
par Louis Boullogne, & donné par
François de la Haye & Guillaume
Langlois.

32. La Chapelle de Sainte Gene-
viève. Le Tableau de l'Autel repré-
sente la Sainte Vierge & son Fils
Jésus, accompagnés de S. Jean-Bap-
tiste & de Sainte Geneviève, peint
par Baugin.

33. La Chapelle de S. George &
de S. Blaise. Le Tableau de l'Autel ré-
présente la Sainte Vierge douloureuse
de la mort de J. C. son Fils, & des An-
ges à côté versant des larmes, qui
expriment l'intérêt que le Ciel prend
au déicide commis par les Juifs en
la personne du Sauveur, peint par
Baugin.

34. La Chapelle de S. Leonard,
dont le Tableau de l'Autel représente
ce Saint en habit de Guerrier, peint
par Philippe Champagne, en 1669;
le Tableau qui est vis-à-vis, est un
Vœu de Madame la Grande Duches-
se, pour sa maladie, peint par Du-
mesnil, Pere.

A chaque porte collatérale de la
Croisée de la Nef, il y a un Benitier
de marbre blanc, sur lequel on lit ces

Sainte Vierge et son fils Jésus, accompa-
gnés de saint Jean-Baptiste et de sainte
Geneviève, peint par Baugin. »

Gabriel de Saint-Aubin en donne, ici
encore, un croquis dans la marge de son
exemplaire (fig. 6). On notera la composi-
tion triangulaire que nous rencontrerons
dans d'autres œuvres. Le tableau n'a pas
été retrouvé. On sait que le 12 novembre
1798 fut remise à l'administration du
dépôt de Nesle pour y être vendue, parmi
vingt-quatre tableaux, une *Sainte Famille*
de Baugin²⁰.

A défaut de cette *Vierge à l'Enfant*,
plusieurs autres tableaux du même sujet
doivent être mentionnés. Aucun toutefois
ne comporte de sainte Geneviève. On peut
en distinguer trois types :

FIG. 6. — GABRIEL DE SAINT-AUBIN. — La Vierge à l'Enfant,
croquis, dans la marge de gauche du livre de Gueffier
sur Notre-Dame (1763). Phot. Archives photographiques.

I. LES VIERGES A L'ENFANT, SEULS.

On connaît deux tableaux de ce type.
L'un au musée des Beaux-Arts de Dijon
(fig. 7)²¹ n'est qu'une attribution. L'œu-
vre est fort usée et cette usure explique
peut-être les faiblesses dans le dessin de
l'Enfant. La tête de la Vierge, ses mains,
peuvent rappeler Baugin. Il convient tou-
tefois de ne pas contester l'attribution ni de
la confirmer. Par contre l'autre tableau,
depuis peu dans la collection Wildenstein,
est celui que Sir Anthony Blunt a publié²².
C'est une œuvre très typique dans ses
maladresses mêmes.



FIG. 7. — La Vierge à l'Enfant.
Dijon, Musée des Beaux-Arts.
Phot. du Musée.

2. LES VIERGES A L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE.

On peut en distinguer trois groupes :

a) *Vierge à l'Enfant accompagnés de saint Jean-Baptiste seul.*

On connaît celle de l'ancienne collection Northumberland qui est la seule signée et que M. Faré a publiée. Il faut noter le visage très particulier et l'importance des mains allongées. Celle du musée des Beaux-Arts de Rennes (fig. 8) a été longtemps attribuée à Vouet, ce qui me semble très significatif de l'influence du Guide subie aussi par Vouet, puis depuis 1871 à Baugin²³. La Vierge se distingue par son



FIG. 8. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant. Rennes, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.



FIG. 9. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant. Nancy, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

nez pointu et ses doigts longs et minces ; quant au saint Jean, il évoque Raphaël. Enfin au musée des Beaux-Arts de Nancy, se trouve une troisième *Vierge à l'Enfant* de ce type (fig. 9)²⁴. C'est toujours la même Sainte un peu maniérée, et le saint Jean-Baptiste que l'on aperçoit à droite, le visage tourné vers Marie, les cheveux en arrière, est assez proche de celui de l'ancienne collection Northumberland.

b) *Vierge à l'Enfant accompagnés de saint Jean-Baptiste, de saint Joseph et d'anges.*

Il existe un beau dessin au musée des Beaux-Arts d'Orléans (fig. 10)²⁵. On notera sur celui-ci, le paysage composé



FIG. 14. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant. Musée du Louvre. Phot. Archives photographiques.



FIG. 10. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant, dessin.
Orléans, Musée des Beaux-Arts. Phot. du Musée.

Un panneau peint conservé au musée Magnin de Dijon (fig. 11)²⁷ est assez voisin de celui d'Orléans. Une gravure de F. de Poilly (fig. 12) confirme bien l'attribution à Lubin Baugin. On note le ruban qui glisse du berceau, le premier plan de fleurettes (un rang à gauche et un second à l'extrême droite) et le dernier plan de rochers et d'arbres très fins²⁸ que ne reproduit pas le dessin du musée du Louvre exécuté d'après cette gravure (fig. 13).

c) *Vierge à l'Enfant accompagnés de saint Jean-Baptiste, de saint Joseph, de sainte Elisabeth et d'anges.*

Il existe tout d'abord le petit tableau du musée du Louvre (fig. 14) qui semble l'esquisse habile d'une grande composi-

d'éléments d'architecture et d'arbres très délicats, le souffle du vent dans les cheveux, les mains allongées, le profil de la Vierge à la tête inclinée, le berceau que l'on retrouve dans d'autres œuvres de Baugin et aussi chez le Guide (comme d'ailleurs chez Raphaël, par exemple dans la *Sainte Famille dite de François I^{er}*) et ce décor de fleurettes au premier plan qui est si caractéristique. Il existe une gravure de G. Tournier exécutée vers 1670 d'après Guido Reni où l'on voit la Vierge à l'Enfant et saint Jean-Baptiste, et ce saint tend une croix à l'Enfant comme dans le dessin d'Orléans²⁶.



FIG. 11. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant,
Dijon, Musée Magnin. Phot. du Musée.

tion²⁹. Il appelle les mêmes observations que précédemment. N'oublions pas de noter ce geste de la Vierge qui rappelle celui de la *Vierge à l'Enfant* du Guide conservée à Vienne, l'ensemble de la composition triangulaire et à nouveau ce premier plan de fleurettes.

La National Gallery possède un petit tableau qui a été attribué à Garofalo, puis à Penni, et qui est maintenant exposé comme un Baugin, ce qui paraît certain (fig. 15)³⁰. C'est la même composition triangulaire, inversée, le même paysage de rochers et d'arbres très minces, le même premier plan de fleurettes, ce sont les mêmes visages, et les gestes de l'Enfant et de saint Jean-Baptiste rappellent ceux du tableau de l'ancienne collection Northumberland.



FIG. 12. — F. DE POILLY. — La Vierge à l'Enfant, gravure d'après Lubin Baugin. B. N., Est. Phot. B. N.



FIG. 13. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant, dessin. Musée du Louvre. Phot. du Musée.

En conclusion dans ces diverses *Vierges à l'Enfant* nous retrouvons l'influence du Guide et il semble que, si l'on doit parler du Corrège et du Parmesan comme on le fait parfois, il faille considérer l'intervention de ces influences sur la peinture de Baugin par l'intermédiaire du Guide³¹.

Il y avait d'autres tableaux de Baugin à Notre-Dame, mais je ne possède pour l'instant aucun autre renseignement que ceux fournis par Gueffier et par l'*Inventaire des richesses d'art*, qui signalent une *Résurrection*, une *Ascension*, un *Crucifix*³², une *Vierge de Pitié*³³, une *Madeleine*³⁴, un *Saint Pierre et Saint Paul*³⁵,



une *Vierge en Egypte*³⁶, et en outre quatre grisailles attribuées à Baugin³⁷.

Ce sont donc onze œuvres certaines de Lubin Baugin que possédait la cathédrale de Paris avant la Révolution³⁸.

PIERRE-MARIE AUZAS.

FIG. 15. — LUBIN BAUGIN. — La Vierge à l'Enfant
Londres, National Gallery. Phot. National Gallery.

RÉSUMÉ : *Lubin Baugin and Notre-Dame de Paris.*

LUBIN BAUGIN (Pithiviers ca. 1610-1612. Paris 1663), worked for Notre-Dame de Paris. In the Musée des Beaux-Arts in Rouen have been found the *Martyrdom of Saint Bartholomew* and at the hospital of Saint-Cloud the *Virgin of Pity*. Moreover, the engraving of Tardieu for *Saint Mary the Egyptian being brought the sacrament by Zosimus* proves to us that the painting in the Musée des Beaux-Arts at Tours on the same subject cannot be attributed to Baugin.

Of *Saint Lawrence on the rack* and the *Virgin and Child* accompanied by Saint John the Baptist and Saint Genevieve, we possess the sketches by Gabriel de Saint-Aubin, and we know of at least nine other *Holy Families*, painted on canvas or on panels, or else drawn by Baugin, to be found in the Musée du Louvre, the National Gallery, in the museums of Dijon, Nancy, Orléans, Rennes and in private collections.

In addition there are mentioned in the inventories at the cathedral of Paris, as being works by this painter: The *Resurrection*, the *Ascension*, the *Crucifix*, *Magdalen*, *Saints Peter and Paul*, and the *Virgin in Egypt*. Over and above these, four grisailles are attributed to him.

NOTES

1. MICHEL FARÉ, *Baugin, peintre de natures mortes*, dans *Bull. de la Sté de l'histoire de l'art français*, 1955, pp. 15-26.

2. Il faut noter que le registre paroissial de l'église Saint-Salomon de Pithiviers, en date de 1676-1680 (conservé à la mairie de Pithiviers, GG 23) signale le 26 septembre 1677 l'inhumation de Marie Bouilly, « âgée de cinquante ans ou environ », qui était l'épouse de Lubin Baugin et venait de décéder « d'hyer au soir subitement depuis huit jours de Paris en cette ville ». Lubin Baugin s'était donc remarié.

Dans deux autres registres paroissiaux de 1643 à 1653 (GG 16) et de 1659 à 1668 (GG 18) il est aussi question d'un François Baugin, notaire royal de Pithiviers, qui était le frère de Lubin. Il eut une fille Marie en 1643 et un fils François en 1660 de « dame Marie Poisson ». De ce François Baugin baptisé le 15 avril 1660, Marie Baugin, « fille de honorable homme Lubin Baugin maître peintre », fut marraine.

3. Baugin ayant plusieurs fois travaillé pour la cathédrale j'avais établi un dossier sur ce peintre dès 1948 lors de mes recherches sur les « mays » cf. *Les grands « mays » de Notre-Dame de Paris*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, octobre-décembre 1949, pp. 176-200. J'ai en outre fait une communication le 2 février 1957, devant la Société de l'histoire de l'art français, sur *Lubin Baugin dit le petit Guide*.

4. C. P. GUEFFIER, *Description historique des curiosités de l'église de Paris*, Paris 1763, p. 253.

5. PAUL VITRY, *Le musée de Tours, catalogue des peintures*, Paris, H. Laurens, 1911, n° 4.

6. La toile mesure h. $2 \times 2,82$.

7. *Catalogue de l'exposition Philippe de Champagne*, Paris, 1952, n° 30, pp. 61-62.

8. CHARPENTIER, *Description historique et chronologique de l'église métropolitaine de Paris*, Paris, 1767.

9. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Bd 28.

10. *Inventaire des richesses d'art de la Ville de Paris, Archives du musée des Monuments français*, II^e partie, Paris 1886, p. 287, n° 1.209.

11. GUEFFIER, *op. cit.*, p. 138.

12. Cet exemplaire a été étudié par M. Marcel AUBERT dans le *Bulletin de la Société d'iconographie parisienne* de 1910.

13. *Inventaire des richesses d'art, op. cit.*, II, p. 343, n° 56.

14. Cette toile de h. $2,20 \times 1,45$ a été envoyée à Rouen comme dépôt de l'Etat en 1803. (N° D. 803-24.)

15. A Rome, San Gregorio al celio, chapelle Saint-André.

16. GUEFFIER, *op. cit.*, p. 253.

17. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Réserve.

18. *Inventaire des richesses d'art, op. cit.*, II, p. 287, n° 1.208.

19. GUEFFIER, *op. cit.*, p. 254.

20. *Inventaire des richesses d'art, op. cit.*, II, pp. 355-356 et p. 412, note 4.

21. Le tableau de Dijon est sur cuivre, mesure h. $0,21 \times 0,15$ et provient de l'ancienne collection Trimolet.

22. SIR ANTHONY BLUNT, *Art and architecture in France, 1500-1700*, p. 145, pl. (B).

23. La toile de Rennes mesure h. $1,20 \times 0,93$. Elle a été attribuée à Vouet par les catalogues de 1860, 1863, puis à Baugin par ceux de 1871, 1884.

24. Le tableau de Nancy est un panneau peint de h. $0,33 \times 0,24$.

25. La sanguine d'Orléans mesure h. $0,38 \times 0,29$. Cf. *Catalogue des dessins du musée des Beaux-Arts d'Orléans, Dessins français des XVI^e et XVII^e siècles*, Orléans, 1953, p. 19, n° 1.

26. Londres, Victoria and Albert Museum, Cabinet des Estampes, DG 9 f.

27. Musée Magnin, *Catalogue des peintures et dessins de l'école française*, Dijon, 1938, n° 30, dimensions h. $0,32 \times 0,22$.

28. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, *Œuvre de F. de Poilly*, Ed. 49. En outre, cf. R. HÉCQUET, graveur, *Catalogue de l'œuvre de Fr. de Poilly*, Paris, 1752, I^{re} partie, n° 52.

Le dessin du musée du Louvre, n° 28.701 mesure h. $0,275 \times 0,233$ (crayon noir, sanguine, lavé d'encre de Chine sur papier bis). On notera que le saint Jean-Baptiste n'est pas entièrement nu, ce qui est conforme à la gravure et ce qui diffère du panneau peint.

Cf. J. GUIFFREY et P. MARCEL, *Inventaire général des dessins de l'école française*, t. I, Paris, 1933, p. 47, n° 206.

29. Le panneau peint du Louvre mesure h. $0,36 \times 0,26$. Il a été gravé par F. de Poilly.

30. Le panneau peint de la National Gallery mesure h. $0,315 \times 0,225$. Cf. la seconde édition qui vient de paraître du Catalogue de la National Gallery, *French school*, par Martin Davies, 1957, pp. 11-12.

31. Ces influences sont particulièrement manifestes dans deux très beaux tableaux de Baugin que possède le musée Granet à Aix-en-Provence : ils représentent *la Naissance de la Vierge*, h. $1,48 \times 1,94$, et *la Présentation au Temple*, h. $1,47 \times 1,88$, et proviennent tous deux de la collection de M. de Bourguignon de l'abregoules, entrée au musée en 1860.

32. *La Résurrection*, d'après Gueffier, *op. cit.*, pp. 173-174, se trouvait, ainsi que *l'Ascension* et le *Crucifix*, dans la chapelle de Saint-Jacques, de Saint-Crépin et Saint-Crépinien et de Saint-Etienne, affectée à la confrérie des Cordonniers (de nos jours chapelle Saint-Georges), située sur le côté sud du chœur. D'après *l'Inventaire des richesses d'art*, *op. cit.*, II, p. 154, *la Résurrection* et *l'Ascension* seraient entrés au dépôt en mai 1794. Quant au *Crucifix*, on peut noter dans ce même inventaire, p. 110, un « *Jésus en Croix* » entré au dépôt des Petits-Augustins en décembre 1793 et conduit « dans le dépôt du Museum » en décembre 1793 ou janvier 1794 (p. 116 et p. 147).

33. *La Vierge de Pitié*, que Bellier de la Chavignerie intitule *Jésus mort sur les genoux de sa Mère*, (E. Bellier de La Chavignerie et L. Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, t. I, Paris, 1882), se trouvait dans la chapelle Saint-Georges et Saint-Blaise (de nos jours chapelle Saint-Charles) dans le bas-côté nord de la nef. Cette œuvre serait entrée au dépôt des Petits-Augustins en décembre 1793 et aurait été conduite au dépôt du Museum en décembre 1793 ou janvier 1794, comme le *Crucifix* précèdent.

J'ai pu retrouver qu'elle avait été concédée le 18 septembre 1821 à l'Hospice de Saint-Cloud (Seine-et-Oise) (cf. *Objets d'art concédés en jouissance par la Restauration*, document communiqué et annoté par M. Courajod, dans *Nouvelles archives de l'art français*, année 1878, Paris, 1878, p. 394) et constater récemment qu'elle est toujours exposée dans le même établissement, exactement dans la chapelle à gauche du maître-autel. Elle a été classée parmi les Monuments historiques en 1909 et attribuée à Simon Vouet (dimensions : environ h. 2,20 × 1,45).

34. GUEFFIER, *op. cit.*, p. 306, mentionne cette *Madeleine* « soutenue par deux anges » dans une pièce du Trésor et souligne qu'il s'agit d'« un très beau tableau ». Il semble bien qu'il faille la distinguer de la *Madeleine* d'Orléans que je compte étudier dans un second article.

L'Inventaire des richesses d'art, *op. cit.*, II, p. 154, la signale entrée au dépôt en mai 1794.

35. Le tableau représentant *Saint Pierre et Saint Paul* est mentionné dans *l'Inventaire des richesses d'art*, *op. cit.*, II, p. 287, parmi des moyens tableaux, sous le n° 1.217, comme une toile ovale, entrée provisoirement dans le « musée de la rue des Petits-Augustins » en 1795.

36. *La Vierge en Égypte*, d'après *l'Inventaire des richesses d'art*, *op. cit.*, II, p. 287, a été aussi déposée en 1795 dans le même musée sous le numéro 1.207.

37. D'après *l'Inventaire des richesses d'art*, *op. cit.*, II, p. 264, quatre grisailles attribuées à Baugin figurent comme moyens tableaux en provenance du chapitre de Notre-Dame et déposées provisoirement dans le même musée des Petits-Augustins en 1795 sous le numéro 426. En 1798 une de ces grisailles aurait été remise à l'administration du dépôt de Nesle pour y être vendue. (II, p. 356, et p. 413, note 1).

Il convient de noter que Gueffier ne mentionne pas ces œuvres de Baugin, ni celles des numéros 35 et 36.

38. Qu'il me soit permis en terminant de remercier les conservateurs de musées qui m'ont facilité mes recherches et aidé pour la documentation de cet article : MME SAUPIQUE, Mlle BERHAUT, MM. DAVIES, GUILLET, LOSSKY, MALBOS, QUARRÉ, ROUART, ainsi que Sir ANTHONY BLUNT, Directeur de l'Institut Courtauld, pour son toujours si parfait accueil.

SCULPTURES INCONNUES A GÈNES ATTRIBUÉES A PIERRE PUGET

DANS le musée des Hôpitaux Civils de Gênes se trouvent quatre bustes en marbre représentant *Marc Aurèle*, *César Auguste*, *Auguste jeune* et *Livie* (fig. 1-4). D'après l'inventaire du musée¹ ces bustes proviendraient du vieil hôpital génois de Pammatone (bureau de l'administration).

Ce qui frappe d'abord dans ces œuvres, c'est la vie intense qui s'en dégage. Les deux bustes de César Auguste et d'Auguste jeune sont très semblables dans la conception de leur forme : le cou et la tête du personnage émergent, par une forte torsion, de la draperie qui, avec ses plis gonflés, crée un rythme de clair-obscur. Le buste de Marc Aurèle obtient, lui, le même effet grâce aux menus motifs ornementaux rapidement et sommairement ébauchés qui animent la cuirasse. De leur côté, les chevelures des trois figures masculines sont creusées de nombreux sillons et les mèches des cheveux, ondulées et enroulées accroissent le mouvement des surfaces. Cet effet est encore accentué par la couronne de laurier tressée dans les cheveux et gravée de nombreuses facettes. La barbe et la moustache de Marc Aurèle sont exécutées avec une technique analogue.

Le buste de Livie, en revanche, est gravé plus en surface, de façon que le clair-obscur soit moins accentué et que la lumière passe sur le marbre par brefs éclairs. En outre l'auteur des quatre bustes fait preuve d'un sens très vif du moelleux de la

1. Les bustes sont inventoriés sous les n^{os} 100, 101, 102, 103 sans aucune indication ni de leur époque, ni de leur auteur.



FIG. 1. — PIERRE PUGET. — Buste de Marc Aurèle. Gênes, Musée des Hôpitaux Civils.
(Phot. Direct. des Hôpitaux.)

chair, de sorte qu'il semble la modeler sur l'argile avec le pouce, plutôt qu'avec un ciseau dans le marbre. Il obtient d'ailleurs un résultat analogue lorsqu'il enrichit par des motifs ornementaux la cuirasse de Marc Aurèle : il ne grave pas seulement les contours des arabesques et de la petite tête de Méduse, il semble qu'il les modèle en relief dans une matière extrêmement ductile. Il résulte de tout cela un effet pictural très vif, basé sur un clair-obscur qui n'a rien de violemment dramatique mais qui est plein de délicatesse et presque sensuel. Il apparaît, en outre, que les trois bustes d'hommes sont nés d'une inspiration différente de celle d'où naquit le buste de Livie. Les premiers révèlent un souci accusé, et même un peu littéraire, du caractère classique, par le vigoureux sens plastique qui s'exprime notamment dans

la forme cylindrique du cou et dans les traits marqués du visage. Au contraire, le buste de Livie dénote une telle tendresse de l'auteur envers son modèle, que je suis portée à croire que cette figure de femme est un véritable portrait, tandis que les trois empereurs ont été exécutés d'imagination. Et à ce titre, bien que les trois bustes masculins soient d'exécution noble, le délicat et sensible buste de Livie est beaucoup plus intéressant.

En étudiant les œuvres des Hôpitaux civils de Gênes, Orlando Grosso avait attribué au XVII^e siècle « queste quattro splendide teste », mais sans en indiquer ni l'auteur ni l'école². Après lui, M. Cappellini a donné une date plus ancienne aux

2. O. GROSSO, *Gli Spedali Civili di Genova*, Genova 1934.



FIG. 2. — PIERRE PUGET. — Buste de César Auguste. Gênes, Musée des Hôpitaux Civils.
(Phot. Direct. des Hôpitaux.)

quatre bustes, formulant l'hypothèse qu'ils sont de la fin du ^{xvi}^e siècle et les considérant lui aussi comme anonymes ³.

Je pense au contraire qu'il est absolument impossible de rapporter au maniérisme avancé des œuvres aussi riches et d'un art pictural si animé. Je suis d'accord avec M. Grosso pour les placer au ^{xvii}^e siècle et même dans la seconde moitié de ce siècle. En outre le sentiment d'amour envers la Rome classique, qu'on remarque en elles, me rappelle le courant de pensée qui naquit en Italie avec les Carracci et Guido Reni à Rome. Ce sentiment se manifesta dans le domaine de la sculpture avec Alessandro Algardi et, ramené en France par Nicolas Poussin, trouva un milieu très favorable à la Cour de Louis XIV, donnant origine, en la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle, à une sorte de néo-classicisme avant la lettre.

Me basant sur ces réflexions et sur quelques analogies de style que j'indiquerai au fur et à mesure, je suis arrivée à penser que l'auteur des quatre bustes pouvait être Pierre Puget.

La première fois qu'il vint à Gênes, ce fut en janvier 1661 et, à cette occasion, on lui confia la tâche de sculpter quatre statues pour les quatre grandes niches de l'église de Sainte-Marie de Carignan. En réalité, il en exécuta seulement deux : *Saint Sébastien* et le *Bienheureux Alexandre Sauli*. Il se consacra aussi à d'autres ouvrages ⁴. Entre autres œuvres, une *Assomp-*



FIG. 3. — PIERRE PUGET. — Buste d'Auguste-jeune-homme. Gênes, Musée des Hôpitaux Civils. (Phot. Direct. des Hôpitaux.)

3. A. CAPPELLINI, *Il Museo ed il patrimonio artistico degli Spedali Civili di Genova*, Genova. 1937.

4. Pour la liste complète des œuvres génoises de Pierre Puget v. M. Labo, *Pierre Puget à Gênes*, Actes du Congrès d'Histoire de l'Art, Paris 1921.

tion pour les Brignole — placée aujourd'hui dans l'église de l'Hôtel des Pauvres — est particulièrement intéressante pour nous.

Le premier séjour de Puget à Gênes se prolongea jusqu'en 1667, date où il eut, à Toulon, la charge de diriger l'atelier de sculpture de l'arsenal. Mais ce retour en France ne fit pas cesser les rapports de Puget avec Gênes. Il lui fallait encore terminer le maître-autel de l'église de Saint-Siro et il promit de revenir lorsque les statues seraient fondues pour surveiller leur mise en place. En outre, il s'engagea à rapporter à Gênes une Vierge en marbre qui lui avait été commandée par les Lomellini pour leur chapelle et qu'il avait à peine ébauchée⁵.

Pierre Puget n'oublia pas la promesse faite et, en janvier 1670, il était de nouveau à Gênes pour y surveiller la mise en place des statues de bronze de l'autel de Saint-Siro. Ce deuxième séjour ne dura que quelques mois : de janvier à avril 1670 et de juin à juillet de la même année. Puis dix ans s'écoulèrent avant que le sculpteur revînt en Italie : pendant ce temps, il exécuta d'autres travaux pour l'arsenal de Toulon, en alternance avec l'exécution de groupes de marbre pour Louis XIV.

En 1679, Pierre Puget est renvoyé de l'arsenal de Toulon et, dans une lettre à Girardin de Vauvré, écrite en 1680, il annonce qu'il va se rendre à Gênes, pour y sculpter la statue d'une Vierge de marbre pour laquelle il avait reçu mille écus. Il s'agit de la *Vierge* « Carrega »⁶ que l'artiste



FIG. 4. — PIERRE PUGET. — Buste de Livie. Gênes, Musée des Hôpitaux Civils.
(Phot. Direct. des Hôpitaux.)

5. Cette Vierge est aujourd'hui sur le maître-autel de l'Oratoire de Saint-Philippe-de-Neri à Gênes.

6. Cette Vierge est conservée à



FIG. 5. PIERRE PUGET. - Enlèvement d'Hélène. Gênes. Collection Gentile.
(Phot. Gasparini.)

dut exécuter pendant son dernier séjour génois, entre 1680 et 1681. En 1681, il est de nouveau en France, à Marseille.

Après cette année, on ne sait plus rien des autres voyages de notre sculpteur en Italie.

Parmi ses œuvres, existe à Gênes un groupe de marbre représentant l'*Enlèvement d'Hélène* (fig. 5). Ce groupe, mentionné aussi par G. C. Ratti⁷ (qui le dit placé dans le Palais Spinola, « Via Garibaldi »), se trouve aujourd'hui en la possession des héritiers Gentile. On ne connaît pas l'année où il a été exécuté, mais jusqu'à présent, on a pensé qu'il devait se rapporter au premier séjour génois de l'artiste : 1661-1667⁸. Celui-ci, en 1683, énumérant dans une lettre les œuvres qu'il avait l'intention d'exécuter, parle d'un *Enlèvement d'Hélène*, dont il a fait, dit-il, le modèle à Gênes « et qui, étant exécuté en marbre, serait quelque chose d'extraordinaire ». Rien ne nous empêche de croire que le groupe de Gênes se rattache au modèle dont parle Pierre Puget. Du moment que Le Nôtre en parle en 1683, deux hypothèses se présentent : ou le sculpteur exécuta ce groupe en France et l'envoya

Gênes, dans le Musée du Palais Bianco. Elle provient de la Chapelle du Palais Carrega-Cataldi.

7. G. C. RATTI, *Vite de' pittori, scultori et architetti genovesi*, Genova 1769, II, 323-32.

8. Voir, par exemple, Ph. Auquier, *Puget*, Paris, s. d., p. 39.

à Gênes, ou bien il l'exécuta à Gênes pendant un hypothétique séjour postérieur à 1683. Si d'autre part nous observons ce groupe, nous voyons qu'il est, tant du point de vue de la composition que de l'exécution, très différent des statues de Carignan et de la Vierge de l'Hôtel des Pauvres, exécutées entre 1661 et 1667. Dans ces dernières œuvres nous trouvons plus de sobriété, une sensibilité plus délicate et un goût des surfaces modelées à rythmes larges mais sans exagérations. Ces remarques conviennent aussi à la *Vierge Lomellini*, exécutée en 1669. Au contraire l'inspiration qui anime le groupe de l'*Enlèvement d'Hélène* est beaucoup plus proche des œuvres que Pierre Puget exécuta après 1682 et surtout au groupe de *Persée et Andromède*⁹. En effet c'est à ce moment-là que notre sculpteur aime à composer en rythmes impétueux et violents, disposés de telle façon qu'ils aient de nombreuses lignes de force, visant à étendre plutôt qu'à resserrer la composition. Toujours pendant cette période, il sculpte le marbre en sillons rapprochés et modèle la draperie en spires gonflées et sinueuses. En outre, dans le groupe d'*Andromède* et dans celui d'*Hélène*, l'analogie de la composition, développée selon une diagonale qui monte de droite à gauche, me paraît évidente.

Si maintenant nous comparons avec ce groupe les quatre bustes qui font l'objet de cette étude, nous remarquons tout de suite de nombreuses analogies de style. Les bustes aussi bien que le groupe sont animés d'un égal mouvement de clair-obscur : cela paraît évident, par exemple, dans la façon de traiter la draperie dans les figures de *Pâris* et d'*Auguste jeune* (fig. 3) ou bien dans la façon d'exécuter les ornements de la cuirasse du même *Pâris* (fig. 5) et de l'armure de *Marc Aurèle* (fig. 1). Ensuite le sens prononcé du moelleux de la chair, que nous avons déjà remarqué dans les bustes, se retrouve identique dans la magnifique tête de *Pâris*, laquelle, comparée à celle d'*Auguste*, révèle même des analogies de physionomie : dans le menton rond, les lèvres sinueuses aux bords marqués, dans les grands yeux à la paupière supérieure très arquée et à l'arcade sourcilière saillante et charnue. Notons encore que ce qu'il peut y avoir, dans les trois bustes masculins, de néo-classicisme avant la lettre, concorde parfaitement avec l'activité que Pierre Puget déploya jusqu'en 1679 comme sculpteur de l'arsenal de Toulon, et spécialement dans la création d'ornements de navires où les sujets tirés de la tradition romaine prédominent. Entre autres exemples, Puget projeta, pour le navire *Monarque*, une décoration où Louis XIV devait figurer sur son trône en costume romain.

Au contraire, le buste de *Livie* se rattache davantage, comme inspiration, au groupe de la *Vierge « Carrega »*, exécuté aussi à Gênes, comme nous avons vu, entre 1680 et 1681. Ces deux œuvres, en effet, révèlent chez Pierre Puget la même volonté de s'approcher davantage de la réalité. Comme on peut dans *Livie* reconnaître le portrait d'une belle dame de l'époque, ainsi peut-on dans la *Vierge « Carrega »* découvrir la présence vivante de cette femme du peuple qui fut le modèle de l'ar-

9. Ce groupe, exécuté entre 1682 et 1684, est aujourd'hui conservé à Paris, au Musée du Louvre.

tiste et l'impressionna tant par sa beauté. C'est cette beauté qui entretient, dans l'œuvre, un caractère accusé d'individualité.

En conclusion, je pense que les quatre bustes génois sont l'œuvre de Pierre Puget et ne doivent pas être placés avant son troisième séjour à Gênes, entre 1680 et 1681. Ils déterminent un moment précis de l'activité de l'artiste, lorsque, revenant de Toulon, il exécuta à Gênes la *Vierge* « *Carrega* » et fit le modèle de l'*Enlèvement d'Hélène* dont il parle dans sa lettre de 1683. Après 1683, de ce modèle dérivait le groupe de marbre appartenant à la famille Gentile. Les quatre bustes nous en font prévoir les caractères, donnant un précieux témoignage de l'évolution artistique de leur auteur, dans la phase finale de son activité.

PAOLA ROTONDI.

RÉSUMÉ : *Unknown sculptures in Genoa, attributed to Pierre Puget.*

In the museum of the Civil Hospitals in Genoa are four busts, attributed in this article, for the first time, to Pierre Puget. Their classicism recall the works of the mature artist, after the activity of his Toulon period.

They were probably sculptured during Pierre Puget's third stay in Genoa, between 1680 and 1681.

They also foreshadow the characters which the artist was to develop, after 1683, in the *Andromeda* group (in the Louvre) and in that of the *Abduction of Helen* (in Genoa, in the possession of the Gentile family).

L'INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS

DE

MARGUERITE DE NAVARRE

*REINE DE FRANCE, 1615*¹

L'INVENTAIRE de la Reine, dressé peu après son décès (20 mars 1615 à 11 heures de nuit) apporte de précieux renseignements; très détaillé, il permet de voir la disposition et l'ameublement de l'hôtel de la Reine, très grande propriété située au Pré aux Clercs et sur le quai Malaquais, avec entrée rue de Seine.

Nous décrirons d'après l'inventaire les salles principales de l'hôtel, puis nous commenterons quelques parties de l'inventaire, consacrées aux robes et aux tapisseries, avant de publier les passages qui décrivent les tableaux et enfin les bijoux, richesse principale de la Reine.

Dans ses dernières années, et principalement depuis qu'elle était installée rue de Seine, à partir de 1608², la Reine, entourée d'un petit cénacle d'hommes de lettres et surtout de poètes, encourageait un genre alors dépassé depuis longtemps, « la poésie amoureuse qui avait été à la mode sous Henri III »³. Cet attachement de la Reine à sa jeunesse sera, comme on va le voir, très sensible dans les goûts que révèle son inventaire.

Battifol, d'après des textes contemporains, prétend qu'elle avait alors « l'air repoussant » avec ses joues pendantes, « toute en chair, énorme, portant sur sa tête une perruque de cheveux blonds filasse »⁴.

Elle vit dans un appartement composé d'une grande salle aux murs garnis de cuir doré, d'une « petite salle du dais » (dais de velours vert et bleu « crespiné d'or et

1. Archives Nationales, Minutier Central, Etude XXIII, 136 (dressé le 30 mars 1615).

2. Voir dans les papiers les comptes de la Maison de la Reine, ses achats de terrains, les marchés pour la construction (commencée en 1607).

3. Cf. S. RATEL dans *la Revue du XVI^e siècle*, 1924 et 1925; et Antoine ADAM, *Histoire de la littérature française au XVI^e siècle*, t. I, 1948, pp. 19-23. Signalons aux f^{os} 62 à 78 de l'inventaire, l'état de la bibliothèque prise par Robinot, marchand libraire, qui complète un autre état dressé en 1608 et utilisé par Saint-Poncey (*la Reine Marguerite*, 1888, t. II, p. 147).

4. *Marie de Médicis*, 2^e éd., t. I, p. 299.

frangé de soie »)⁵, d'une antichambre et d'une chambre. L'antichambre, tendue de tapisseries à grotesques, façon de Flandre, contient un lit d'apparat « à hauts piliers garni de damas bleu ». La chambre de la Reine a des meubles garnis de velours vert comme les tapis, le lit, et les carreaux ; au plafond et aux murs des tapisseries de Beauvais⁶. D'autres chambres abritent les membres assez nombreux de sa « maison »⁷. Dans l'une d'elles, son tailleur et valet de chambre, François Léveillé, conserve en quatre coffres les habits de la Reine, soit ses vingt-quatre robes. Celles-ci sont en grande majorité noires, couleur qui convient à une femme âgée, et qui correspond au deuil qu'elle porte comme Marie de Médicis depuis la mort d'Henri IV, mais aussi couleur très à la mode vers 1590-1600. Ces robes, presque toutes en satin, sont estimées assez cher, l'une d'elle à 750 livres. Mais la Reine a également une robe de satin blanc et deux robes de toile d'argent estimées l'une à 300, l'autre à 200 livres. Malgré son âge, on reconnaît bien ici la princesse qui, selon Brantôme, « se savait si bien habiller, si bien accomoder », et qui, dans sa jeunesse, inventait et produisait, au dire de sa mère « les belles façons de s'habiller ». Il est permis de se demander si une des robes de toiles d'argent ne serait pas celle, particulièrement somptueuse, qu'elle a portée à Cognac le 12 septembre 1577, et que décrit Brantôme : « robe de toile d'argent et coulombin à la boulonnaise, manches pendantes »⁸.

La Reine possédait aussi un certain nombre de peintures, comme on le verra. En dehors de portraits de famille, de paysages (encore rares alors dans les collections), elle avait plusieurs tableaux dans l'esprit de l'école de Fontainebleau : un *Mars et Vénus*, un *Homme nu couronné de fleurs* (sans doute un Fleuve ou un Dieu marin), des *Enfants nus se baisant*, et aussi une galerie de douze *Philosophes*, compréhensible chez une personne qu'on appelle « Vénus Uranie », et qui tient un salon littéraire⁹.

5. « N'ayant rien que de Royal, elle était servie comme Reine » (PASQUIER dans SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, p. 537).

6. De plus, à part, après l'orfèvrerie de la chapelle, on trouve au fol. 31 l'inventaire de douze pièces de tapisserie : « Neuf pièces de tapisserie haulte lisse de Paris à personnages de plusieurs histoires, scavoir en l'une Adam, Mathieu Salle, le Temps, Noé, en ungne aultre les quatre docteurs de l'église et aux aultres, aultres personnages et histoires... 1200 l. ; — Troys aultres pièces de tapisserie à personnages et histoires... 60 l. »

7. Elle comprend de nombreux musiciens (M. Amand maître de la musique de la Reine a une chambre ; l'un de ses chantres, M. Brunault, en a une autre, et les violons une autre). C'est que la Reine aimait la musique, chantait elle-même et offrait à ses hôtes des concerts de voix ou d'instruments (SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, p. 538). Au fol. 3^{vo} de notre inventaire est décrite la chambre du Sieur Villars, décorée de tapisserie, qui est celle du chanteur Villars, amant de la Reine (on l'appelait le Roi Margot), laquelle l'a fait entendre par la Reine Mère (BATTIFOL, *op. cit.*, t. I, p. 101).

8. Voir BRANTÔME, *Vie des Dames illustres*, livre I, ch. 5 (on peut regretter que ce dernier livre des *Dames*, qui contient des notices d'un puissant intérêt, ne soit pas réimprimé depuis plus de trente ans). Brantôme, toujours attentif aux habits et aux modes, décrit deux autres robes de la Reine que nous ne retrouverons plus dans ses coffres en 1615, une « de satin d'incarnat » et une « d'orangé et de noir ». Ces textes de Brantôme, restaient jusqu'ici à peu près les seuls connus pour se faire une idée de la physionomie de la Reine. Ce sont eux qu'utilise Pierre de Vaissière dans son *Henri IV* (1925, p. 83 et pass.). Ce grand érudit avait eu communication de notre inventaire en vue de la vie de la Reine Margot qu'il rêvait d'écrire, mais dont il n'a publié que le début (*la Jeunesse de la Reine Margot* dans *Humanisme et Renaissance*, 1940, pp. 7 sq.). Il ne l'a pas utilisé. Notre inventaire a été aussi connu par Saint-Poncy, qui n'en a tiré que très peu de chose comme des autres documents mis à sa disposition.

9. Dans les galeries d'alors, douze philosophes accompagnent les douze Césars et douze Papes. Ses repas, comme ceux de François I^{er}, « étaient l'occasion de graves conférences entre quatre philosophes » (SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, p. 537).

Mais l'essentiel des biens de la Reine est constitué par un ensemble exceptionnel de bijoux. La Reine aimait, plus qu'une autre à s'en parer; elle adorait porter sur ses robes « du clinquant », c'est-à-dire de ces boutons d'or qu'on trouve en grand nombre dans son inventaire. Mais elle aimait surtout orner sa tête « de grandes quantités de grosses perles et riches pierreries, et surtout de diamants brillants en forme d'étoiles » (Brantôme). Ces étoiles de diamants, nous les retrouverons sur les cheveux de la Reine¹⁰ dans des gravures exécutées autour de 1600-1610 (fig. 1)¹¹ et dans les pages de l'inventaire avec des « enseignes en panache » à la mode sous Henri III, des pendants d'oreille; elle a peu de colliers, car elle tient à montrer très généreusement sa gorge, et elle semble avoir divisé en trois ou quatre le grand collier de 1.200 perles que lui a offert Henri IV vers 1579 à Nérac¹².

Par un testament dressé en sa présence par MM^{es} Pierre Guillard et Raoul Bontemps le 25 mars 1615, elle a supplié le Roi et la Reine sa mère de « vouloir prendre et accepter chacun de ses biens »¹³ et de payer ses dettes.



FIG. 1. — MARGUERITE DE NAVARRE, gravure par P. Fierens, 1605. B.N. Est.

10. C'est elle qui en a lancé la mode (cf. SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, p. 521).

11. Nous donnons le portrait gravé par Léonard Gaultier avant 1598 (fig. 2), et qui est copié (avec le visage de la Reine très rajeuni) en 1598 par Crispin de Passe. Nous donnons aussi le portrait édité par Jean Le Clerc et gravé par Fierens (fig. 1), où la Reine porte ses « enseignes » et un collier de grosses perles.

12. Cf. P. DE VAISSIÈRE, *Henri IV*, 1925, p. 196 : « Un collier de 1.200 perles, quatre bagues d'or garnies de diamants, une bague avec une émeraude, plusieurs montres, dix éventails dorés et argentés... » Henri IV semble avoir été moins généreux pour elle que pour Marie de Médicis qui avait une bague avec diamant de 18.000 livres, un bracelet de diamants de 360.000 livres, et qui donnait à la duchesse de Mantoue une enseigne de 14.000 livres (BATTIFOL, t. II, pp. 90, 91, 92).

13. Elle a déjà fait don de ses biens à Louis XIII en échange d'une pension viagère le 10 mars 1606 (BATTIFOL, *op. cit.*, t. I, p. 308).

Donc, son palais de la rue de Seine sera attribué au Roi qui le vendra en 1619, et il sera dépecé; sa maison d'Issy passera à la Reine Mère; ses bijoux aussi seront portés au Louvre, et enrichiront les coffres de Catherine de Médicis¹⁴. Mais son avocat



FIG. 2. — MARGUERITE DE NAVARRE.
gravure par Léonard Gaultier, avant 1598. B.N. Est.

Arnauld d'Andilly fera observer qu'elle avait 260.000 écus de dettes, alors que ses bijoux n'en représentaient que 30.000 et ses meubles 6.000¹⁵. On raconte que sa chambre mortuaire était pleine de ses créanciers auxquels la Reine Mère promit de tout rendre, promesse qu'elle se garda bien de tenir.

G. WILDENSTEIN.

14. Elle a donné son argenterie à son premier aumônier, Lemaingre de Boucicaut, pour le remercier de l'avoir avertie de sa fin prochaine (SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, p. 558).

15. *Journal*, éd. Halphen, p. 64.

EXTRAITS DE L'INVENTAIRE

TABLEAUX

Prisés par Philippe BRICOT, maître peintre

EN LA PETITE SALLE :

Douze tableaux sur bois lesquelz y a douze
testes de philosophes, garniz de leurs chassiz
 de bois dorez par les bordz 100 l.
Item, vingt quatre tableaux de plusieurs gran-
 deurs, histoires et façons peintz sur bois,
 fortz deux grandz quy sont sur toille, le tout
 garny de leurs chassiz dorez 600 l.

EN L'ANTICHAMBRE :

Six tableaux dont deux où sont peintz *le feu*
*Roy Henry quatriesme*¹⁶ et *le Roy à pré-*
*sente régnant*¹⁷, trois aultres où sont figurées
 des femmes, et le sixiesme *un paysage*. 45 l.

EN LA CHAMBRE OU LA REINE EST DÉCÉDÉE :

Neuf tableaux peintz en huile tant sur
 bois que toille esquelz y a diverses his-
 toires. 120 l.
 Dix-huict autres tableaux de *paisages* à des-
 trampes garniz de leur chassiz 36 l.

EN UNG PETIT CABINET

ESTANT EN LA CHAMBRE DE LA ROYNE :

Quatre tableaux peintz sur bois où sont figurez
des paysages et personnaiges garniz chacun
 de leur chassiz de bois doré 24 l.

Deux aultres tableaux peintz sur toille en l'ung
 desquelz est *la figure du feu Roy Henry*
second, dedans l'autre *la deffuncte Royne-*
mère, père et mère de lad. deffuncte Royne
 Marguerite. 9 l.

Un aultre petit tableau sur bois où est figuré
deux petitz enfans nudz se baisans, garniz
 de son chassiz aussy de bois 9 l.

Un aultre tableau sur lequel sont figurez *quatre*
personnages et autres figures, avec son chas-
 sis de bois doré 6 l.

Un autre petit tableau sur toille où est figurée
la teste d'un jeune enfant, garny de son
 chassiz de bois doré et rideau de tafetas
 vert. 4 l. 10 s.

AU GALLETAS DUD. HOSTEL :

Ung pourtraict du feu Roy Henry quatriesme
que Dieu absolve, estant en plastre avec son
 busque¹⁸. 4 l.

Quatre tableau painctz en huilles sur boys gar-
 nys de leurs chassiz où sont figurez *des*
peysages et quelques personnaiges de diverses
 grandeurs. 25 l.

Quatre tableaux painctz en huile sur thoille,
 garnyz de leurs chassitz doré 36 l.

Ung aultre tableau sur boys et sans chassiz
 auquel sont figurez *Mars et Vénus et ung*
Cupidon. 18 l.

16. On remarquera que, malgré sa bonne entente avec la Reine Marie de Médicis, elle n'a pas de portrait la représentant.

17. Louis XIII, même encore dauphin, était l'objet de sa prédilection; elle lui destinait son héritage (SAINT-PONCY, *op. cit.*, t. II, 497). Elle l'a vu dès son arrivée à la Cour en août 1605, et elle est restée avec lui à Saint-Germain jusqu'à la fin de l'année (*ibid.*, t. II, 480).

18. Il s'agit certainement d'un des bustes du Roi sculptés après sa mort sous l'inspiration de la Reine Mère (cf. MAUMENÉ et D'HARCOURT, *Iconographie des Rois de France*, t. I, pp. 213 et 241, et BATTIFOL, *op. cit.*, t. II, p. 125).

Douze tableaux tant du *Roy François premier, Monsieur frère du Roy*¹⁹, et plusieurs autres courtisanes tant sur boys que sur toile, les ungs garnyz de leurs chassiss et de plusieurs grandeurs. 36 l.

Ung grand tableau auquel est figuré *ung grand homme nud ayant sur sa teste de fleurs*, pains

sur toile garny de son chassiss qui se playe en deux sans bourdeure 10 l.

AU GALLETAS :

Une grande carte en laquelle est la *description de la terre universelle*, garnye de son enchasseure de boys 40 l.

PIERRERIES

Inventaire des bagues, pierreries et autres joyaux de la feue Roïne Margueritte, trouvées dans un coffre de fer représenté le XXIX^e mars MVI^e quinze en la maison de lad. dame par le S^r de La Brosse, enseigne des gardes du corps du Roy, et dont les clefs ont esté apportées par le S^r Phelippeaux, secrétaire des commandemens et finances de la Roïne de la part de Sa Majesté et d'autres aussy trouvées en ung petit cabinet d'esbène dont la clef estoit dans led. coffre de fer, de toutes lesquelles la prisée et estimation a esté faicte par Louis de La Haye, Thomas Boucher, orfevres et gardes des d. bagues, et par Guillaume Pigeart, jouaillier, après le serment par eulx prêté en nos mains.

Premièrement :

Un drageoir de cornalline rouge garny d'or et de cinq petitz diamans 45 l.
 Un valle de mirouer d'argent doré par les garnisons poissant environ 3 marcz et demy, estimé le marc à 20 l.
 Une glace de miroir en auvalle de christal de roche, garny d'or esmaillé de bleu et par le derrière de gectz 240 l.
 Un autre miroir en auvalle de cristal de roche, garny d'or avec un lapis derrière . . . 120 l.
 Un morceau de licorne, poissant envyron 3 onces, estimé 60 l. l'once
 Deux braceletz de pierre verte, garniz d'or. 6 l.
 Un miroir carré de cristal de roche, garny de bleu, enrichy de diamans avec sa chesne. 1.500 l.
 Un cœur de diamans auquel y a un petit diamant pendu, qui sert de boiste à pourtraict. 1.500 l.

Un anneau d'or dans lequel le pourtraict du Roy est enchassé.

Une grosse monstre sonnante 60 l.

Une monstre en delta entrelassée d'or, garnye de diamans avec sa chaisne d'or aussy garnie de diamans 2.400 l.

Deux braceletz de paste verte, garniz d'or. 36 l.

41 grosses perles poissant avec le cordon une once deux gros estimées chacune²⁰ . . . 300 l.

Un poinçon d'un grand diamant accompagné de plusieurs petits diamans auquel est attaché une grosse perle 6.000 l.

Un grand cœur de diamant en anneau. . 4.000 l.

Un anneau d'un grand diamant carré table. 4.500 l.

Un petit anneau en estoille de 7 diamans. 30 l.

Un petit anneau de turquoyse avec 2 petits diamans. 18 l.

Un anneau de cœur d'éméralde 24 l.

Un autre anneau d'éméralde triangle. . . 6 l.

Un autre anneau d'éméralde en table. . . 24 l.

Une palme d'or et d'éméraldes 80 l.

Un croissant d'or, garny de diamans. . 3.600 l.

Un chappellet de grains bleuz, garny d'or avec (*un mot déchiré*) en cocquille d'or esmaillé de blanc. 40 l.

Un autre chappellet de cornalline rouge avec cinq marques et un ange d'or 50 l.

Deux pendantz d'oreille de gros diamans en pointée avec plusieurs autres petitz autour et deux grosses perles en poires pendantes. 6.000 l.

19. Elle est marraine de Gaston d'Orléans, baptisé le 17 avril 1607 (SAINT-PONCY, *op. cit.*, II, 496).

20. Sans doute le collier que porte la Reine dans la gravure de Firens.

- Un anneau de ruby table 120 l.
- Un poinçon en estoille de diamans avec une perle en poire pendante 900 l.
- Un orloge avec sa boîte d'or 180 l.
- Une chesne d'enfileure d'or perles et potz d'agathe poissant 14 onces 2 gros... 450 l.
- Dix-huict boutons d'or de 7 diamans sur chacun dont manque 4 diamans sur le tout, estimé chacun bouton 50 l.
- Une grande enseigne de diamans en panache. 5.000 l.
- Une autre grande enseigne de diamans à bouquet. 4.500 l.
- Une autre enseigne à bouquet de diamans que led. Pigeart a dit avoir vendue à lad. dame lors de la réunion des Estatz, laquelle il requiert luy estre rendue d'autant n'en a esté payé.
- Une chesne de 24 grandes pièces composée de plusieurs diamans que led. Pigeart a dit avoir aussy vendue à lad. dame la somme de 1.500 l. dont il n'a pareillement esté payé.
- Une autre chesne de cornalline blanche en cadencée d'or, marquée de douze testes de mores d'or garnies de leurs diamans. 1.000 l.
- Une autre grande chesne estampée contenant 19 grandes pièces sur chacune desquelles y a 2 diamans et 8 perles, 20 autres pièces sur chacune desquelles y a 4 perles. 3.000 l.
- Une enseigne ronde de diamans en laquelle y a une barre de faulte de trois diamans et encores une autre de diamans de faulte. 400 l.
- Une chesne de diamans contenant trente quatre pièces assavoir dix sept sur chacune desquelles y a sept diamans et en l'une faulte d'un diamant et autres dix sept de cinq diamans sur chacune. 1.500 l.
- Quinze nœuds d'or en forme de boutonnières garnis chacun de XXIII diamans réservé un où il en manque trois 150 l.
- Vingt-quatre boutons d'or garniz chacun de dix neuf diamans réservé un où y a faulte de deux diamans 150 l.
- Huict estoilles d'or garnies de dix diamans chacune (*un mot effacé*) où il y manque un diamant. 80 l.
- Trente-cinq boutons d'or garniz de cinq diamans chacun, estimez à 20 l. pièce
- Dix autres boutons d'or garnis chacun de six diamans, estimez 36 l. pièce
- Dix sept autres boutons d'or aussy garniz de six diamans chacun, estimez à. 54 l. pièce
- Six boutons d'or remplis de parfum garniz de sept diamans chacun, estimez. 60 l. pièce
- Cinq autres boutons d'or garniz de cinq diamans chacun réservé deux où y a faulte de deux diamans sur l'un et d'un sur l'autre estimez chacun 50 l.
- Une foy de turquoise en anneau avec diamans sur l'antour et un petit jong de turquoyse. 75 l.
- Six anneaux roses de diamans servans de poinçons. 2.700 l.
- Une flesche d'or esmaillée de bleu, garnie de quatre diamans. 50 l.
- Neuf boutons d'or garniz chacun d'une grosse perle, autres petites perles rubis et esmerauldes en applicque. 100 l. chacun
- Sept petitz bouquetz d'or en forme de lys esmaillé de blanc, garniz de plusieurs diamans. 1.050 l.
- Un grand bouquet de trois lys d'or esmaillé de blanc garny de diamans 1.200 l.
- Quatre douzaines et demie de boutons d'or esmaillez de blanc avec un petit diamant sur chacun, estimez à 4 l. 10 s. pièce
- Six douzaines de petitz boutons d'or esmaillez de blanc avec chacun un ruby estimez. 3 l. pièce
- Une paire de pendans d'oreille en croissant garniz de diamans avec chacun une grosse émeraude pendante. 400 l. les deux
- Deux petits pendans d'oreilles en couronnes de diamans et rubis 120 l.
- Un petit bouquet d'un soucy d'or avec diamans. 75 l.
- Ung petit drageoir en coquille d'argent doré dans lequel y a un camayeu taillé des deux costez.
- Un mirouer d'or esmaillé de bleu à huict pans avec une cornalline derrière 120 l.
- Dix barres d'or sur chacune desquelles y a 10 esmerauldes réservé sur une desd. barres qu'il en manque, estimée 18 l. pièce
- Une enseigne d'une topaze garnie de 4 diamans et rubis 150 l.
- Un anneau foy de turquoise 15 l.
- 4 boutons d'or sur lesquelz y a entrés 19 diamans. 150 l.

Plusieurs pièces d'or dans lesquelles sont comprises une chesne de triangles esmaillée de bleu et verd, des boutons à sonnettes, une chemise de Chartres, avec sa perle et chaîne, poisans ensemble 33 onces et demi d'or estimé à 30 l. l'once

Deux grosses perles en poire 9.000 l.

Deux perles en poire 2.400 l.

Deux autres perles en poire 2.400 l.

Deux grosses perles barroques 800 l.

Une perle en poire 450 l.

Deux rozes de 9 diamans chacune où pend à chacune une grosse perle 1.350 l.

Quatre-vingtz sept perles. estimées chacune. 30 l.

Cent dix perles estimées 18 l. pièce

Six cens vingt quatre perles estimées à 12 l. pièce

Lesquelles bagues, pierreries et joyaux ont esté à l'instant remises dans led. coffre fort de fer.

A esté encores ouvert un coffre carré dans lequel y avoit une grande layette et en icelle s'est trouvé un petit cabinet d'ébène dont les clefs estoient dans led. coffre de fer dans lequel petit cabinet s'est trouvé :

Quinze onces et demie de plusieurs pièces d'or évaluées comme dessus à 30 l. l'once

Une petite chesne de pierre garnie d'or. 21 l.

Un vase d'or avec une esmeraulde et une perle au bout. 60 l.

Une petite barre d'or avec 9 emerauldes. 15 l.

Un boucquet et une fleur d'or au milieu duquel y a un saffir blanc avec plusieurs petites esmerauldes et rubis d'aplicqué 60 l.

Une petite pandelocque de diamant 12 l.

Un miroir d'esbène à glace de cristal de roche estimé. 100 l.

et a esté le tout remis dans led. cabinet réservé le miroir qui a esté remis dans led. coffre fort de fer.

Une bource dans laquelle se sont trouvez 13 quadruples d'Espagne et 35 écus au soleil.

Et à l'instant lesd. bagues, joyaux et deniers ont esté remis dans led. petit cabinet duquel la clef a esté rendue aud. S^r Phelippeaux pour la porter à la Royne suivant le commandement qu'il en avoit, comme il sera dit cy après.

PIJART, T. BOUCHER, LOUYS DE LA HAYE.

Plus a esté trouvé dans led. coffre carré une petite layette de maroquin vert en laquelle est un registre escript de la main de lad. deffuncte dame luy servant de mémoire de sa recepte et despence, et lesd. cabinet d'esbène, bource et layette mis aussy dans le coffre-fort de fer qui a esté fermé, et les clefs prinsées par le S^r Phelippeaux, lequel coffre-fort avec le susd. Cabinet de la Chisne sont demourez es mains dud. S^r Phelippeaux, lequel en avoit apporté les clefs de la part de la Royne et dud. de La Brosse pour les porter au Louvre suivant le commandement qu'ilz en avoient et à ceste fin les ont tiré de lad. antichambre et fait mettre en ung carrosse, ...

...est aussy comparu led. Thomas Boucher lequel a requis d'estre payé par préférence à tous de la somme de 300 l. pour 100 pièces de petit mesnage d'argent données par lad. dame à Monseigneur frère du Roi lors de son baptisme qu'il luy a vendues...

UN DESSIN INCONNU DE LA PREMIÈRE ÉPOQUE DE J.-L. DAVID

LORSQUE Jacques-Louis David, âgé de 27 ans, arrive à Rome en 1775, le développement de son art entre dans sa phase décisive. Ce qui précédait — les années d'apprentissage à Paris chez Vien à partir de 1766 — n'était que le prologue à une évolution qui devait recevoir ses influences les plus stimulantes non pas de la France mais de la rencontre avec l'antiquité et avec l'art italien. Les documents de cette confrontation sont particulièrement nombreux dans les cahiers d'esquisses que l'artiste nous a laissés; la main y note fidèlement les sculptures et peintures qui attirent son attention au cours de son voyage passant par Parme, Bologne et Florence et pendant son séjour à Rome¹. Par contre, peu nombreuses sont les œuvres qui trahissent les efforts du jeune artiste à introduire dans ses propres compositions les leçons reçues au contact des grands maîtres et de la

sculpture antique. On ne connaît aucun tableau des années 1775 et 1776; ce n'est qu'en 1777 que David envoie le *Patrocle* à Paris. La critique a voulu voir dans ce tableau « la transformation entière du style de l'artiste »². Avant que ce changement n'ait lieu, David adopte un style transitoire, qui n'est qu'un autre nom désignant le dialogue entre son héritage français et ses découvertes italo-antiques. Le but de cette étude est d'ajouter un nouveau et important chaînon aux œuvres de cette époque.

C'est un grand dessin de la première année du séjour de l'artiste à Rome, inédit jusqu'à présent, qui nous renseigne d'une façon unique sur ce style de transition et sur ses problèmes spécifiques (fig. 1). Il s'agit d'un épisode des exploits héroïques de Diomède (*Iliade*, V^e chant). Pandarus et Aeneas ont pris la décision de mettre fin aux meurtres commis aveuglément par Diomède. Dans leur char guerrier, ils pénètrent en plein milieu du combat le plus acharné, Pandarus jette sa lance sur Diomède, mais elle manque son but. La main de Diomède est guidée, sans qu'il le sache, par Pallas Athénée : quand il lance son arme, elle atteint Pandarus, ce dernier tombe du char et les chevaux effrayés se jettent de côté (v. 294-296). A ce moment, Aeneas saute à terre pour pro-

1. Cf. sur les livres d'esquisses d'Italie : David Lloyd DOWD : *Pageant-Master of the Republic - Jacques-Louis David and the French Revolution*, (University of Nebraska Press, Lincoln 1948, p. 195). J'ai consulté les deux cahiers du Louvre (GUIFFREY-MARCEL, *Inventaire général*..., vol. IV, nos 3014-3299, 3300-3396), et celui publié récemment par Jean ADHÉMAR (*David, Naissance du génie d'un peintre*, préface de Jean CASSOU, texte de J. ADHÉMAR, 1953). Il faut croire que parmi les cahiers inédits se trouvent des études préparatoires pour le dessin de Diomède.

2. Klaus HOLMA : *David, son évolution et son style*, Paris 1940, p. 32.



FIG. 1. J.-L. DAVID. — Un épisode de

téger la dépouille de son ami, mais alors Diomède saisit une pierre et la lance sur Aeneas, qui, atteint à la cuisse, s'écroule évanoui (v. 303-310); Aphrodite, sa mère, intervient et le soustrait à l'emprise de Diomède enragé qui — prêt à attaquer à nouveau — ne s'arrête même pas devant la déesse : « ... et en bondissant il l'avait blessée au bas de son bras fragile... » (v. 336). Tous ces multiples événements, qui se déroulent en l'espace de quelques secondes, ont été condensés par David dans le centre du dessin. Les actes successifs sont vus simultanément : Pandarus s'écroule de la voiture, la pierre lancée par Diomède roule de

côté, Aeneas s'affaisse dans l'étreinte protectrice de sa mère, mais déjà Diomède entame le combat contre la déesse et la blesse, son corps se cabre, son fils glisse de ses bras, tandis que Phœbus Apollon accourt pour la cacher derrière un sombre nuage (v. 343-345).

Le dessin de l'Albertina a 1 m. 840 de long et 0 m. 865 de haut; il dépasse donc dans ses dimensions tous les dessins de David connus jusqu'à présent. Il est exécuté sur un papier bleu-gris morcelé plusieurs fois; l'impression sommaire du dessin rappelle les effets d'une gravure claire-obscur. Les traits marqués de la plume reçoivent leur accent des nombreux



, dessin. Vienne, Al'bertina.

rehaussements de blanc qui relèvent encore davantage le noir de l'encre de Chine et par endroits atteignent de vifs contrastes clairs-obscurs. Techniquement, le dessin relève de la tradition qui pouvait être familière à David par l'entremise de Boucher. Au lieu de la craie molle il a, toutefois, recours à la plume pointue qui facilite un modelage plus précis. La feuille porte en bas dans le coin de droite l'inscription suivante de la main de l'artiste : « L. David. f. Roma. 1776. » La comparaison de l'écriture avec les signatures connues sur d'autres œuvres ne laisse aucun doute sur son authenticité.

La provenance du dessin demeure obscure.

Ni J.-L. Jules David ni les autres catalogues de l'œuvre ne le mentionnent³. Il semble que ce dessin soit venu directement d'Italie dans la collection d'Albert de Saxe-Teschen, où il

3. Cf. : Liste des œuvres de David établie par lui-même et publiée à la suite de la Notice sur le Marat... sous le titre *Note sur les ouvrages de David depuis ses premiers commencements jusqu'à ce jour* (année 1819). — *Notice sur la Vie et les Ouvrages de M. J.-L. David*, Paris, Dondey-Dupré père et fils, MDCCCXXIV. — *Le Peintre Louis David, Souvenirs et Documents inédits*, par J.-L. Jules David, Paris, MDCCCLXXX. Le *Catalogue des Tableaux de Galerie et de Chevalet, Dessins, Études, Livres de Croquis*, de M. Louis David, dont la vente

apparaît dans l'inventaire manuscrit de 1822 sous la désignation *Sujet de l'Iliade d'Homère*⁴. Dans la même année où David exécuta cette grande composition, le Duc fit avec son épouse un voyage à Naples en passant par Rome. Nous savons que lors de ce voyage, il ne se borna pas à diriger son attention sur la situation politique mais qu'il commença à se familiariser avec le passé et le présent artistique de l'Italie. Dans la *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome* on apprend que le séjour du couple ducal dura du 18 mars au 1^{er} avril 1776. On donna beaucoup de réceptions, malgré leur désir de ne vouloir « accepter aucune fête ni aucune sorte de démonstration »⁵. Avant leur départ, le Pape leur fit cadeau de deux tapisseries, d'une mosaïque et de l'œuvre de Piranesi. Une autre source remarque que le couple ne laissa passer aucune occasion dans le domaine artistique, mais « tandis que le Duc était plus attiré par les grandes œuvres monumentales, Christine se laissait entraîner par l'admiration des tableaux des époques anciennes et des temps modernes »⁶.

Le Pape leur donna comme guide à Rome un sieur de Reiffenstein, élève de Winckelmann. La documentation sur ce voyage est extrêmement pauvre; non seulement les trois premiers volumes des mémoires du Duc ont

publique aura lieu le 17 avril 1826, cite en p. 11 un dessin, *Vénus blessée par Diomède, vient se plaindre à Jupiter*: l'amour intercède pour elle; composition de cinq figures. Elle est dessinée au lavis sur papier de couleur et rehaussée de blanc. Elle est inédite et la seule que M. David ait fait pour ce sujet. Selon CANTALOUBE (*les Dessins de David, Gaz. des Beaux-Arts*, 1^{er} septembre 1860, p. 302), ce dessin portait la signature de l'artiste et la date de 1812. Les descriptions font penser à une invention un peu dans le genre de la *Vénus blessée par Diomède* de Ingres (WILDENSTEIN, *Ingres*, London, 1954, n° 28, fig. 19), c'est-à-dire aux interprétations académiques d'Homère du XIX^e siècle (cf. aussi : FLAXMAN, *The Iliad of Homer*, London, 1805, pl. X. — Bonaventura Genelli's *Umriss zum Homer*, Stuttgart, 1866, Taf. IV).

4. *Catalogue des Dessins de la Collection de feu Son Altesse royale le duc Albert de Saxe* passés en Fideicommiss à Son Altesse impériale l'archiduc Charles en 1822, p. 907.

5. MONTAIGLON-GUIFFREY, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, XIII, 1774-1779, Paris, 1904, Lettres nos 6740, 6743, 6746, 6752.

6. Adam WOLF, *Marie Christine, Erzherzogin von Österreich*, I, p. 95, Wien, 1853.

disparu, mais aussi le rapport détaillé rédigé à l'intention de l'impératrice⁷. Rien que des conjonctures peuvent nous amener à supposer qu'Albert, qui avait déjà comme jeune prince la réputation d'être hautement cultivé et d'avoir de nombreux intérêts artistiques, était familier avec la redécouverte de l'antiquité (son compatriote Mengs était absent de Rome en 1776) et que la visite à Rome a étoffé d'une façon concrète cet intérêt. Le fait qu'un élève de Winckelmann lui servait de cicerone nous livre une indication supplémentaire et il ne serait pas surprenant que, lors d'une visite à l'Académie de France à Rome, une rencontre personnelle avec l'artiste ait précédé l'acquisition du dessin de Diomède.

Le dessin de l'Albertina nous permet d'esquisser le développement de David vers le Classicisme. En lui se croisent les éléments de la tradition du dix-huitième avec les germes d'une conception nouvelle et révolutionnaire. La composition de David provient de nombreux modèles: elle profite des accomplissements de Raphaël, du haut baroque et des contemporains immédiats.

Si les exploits héroïques de Diomède n'entraient pas dans le cadre d'une longue tradition iconographique, l'extrême complexité de leur déroulement en était probablement la cause. Les illustrateurs antiques de l'*Iliade*, eux-mêmes, ont préféré le schème simple du duel aux nombreux protagonistes que nécessite la lutte farouche de Diomède⁸. C'est seulement dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle et pour une courte période que la peinture française commence à s'intéresser à ce sujet. Il n'est pas difficile d'énumérer les motifs de cette prédilection. La sauvage mêlée était un prétexte bienvenu pour une composition riche et passionnée; quant au conflit des mortels avec le monde des dieux il a, de plus, fourni un motif héroïco-allégorique: le choc des éléments terrestres avec les puissances divines. La composition du tableau s'en trouve compliquée: car à la scène terrestre s'ajoute forcément une sphère intermédiaire, un îlot

7. WOLF, l. c., p. IV, p. 86. — Sur Albert: C. v. WURZBACH, *Biogr. Lexikon des Kaiserthums Österreich*, Vienne, 1874, vol. XXVIII, pp. 32-39.

8. Cf. Kasimierz BULAS, *les Illustrations antiques de l'Iliade*, Lwow, 1929, fig. 18 et 19. David a connu ce schème (CASSOU-ADHÉMAR, pl. 137) sans y avoir recours dans le dessin de l'Albertina.



FIG. 2. J.-B.-H. DESHAYS. — Vénus blessée par Diomède,
gravure par Pierre Aveline. Vienne, Albertina.

scénique entre la terre et l'Olympe. Et si l'on voulait — en plus de cela — représenter la tribune des dieux contemplant le spectacle, il fallait la loger dans une troisième couche d'espace. Ainsi, cet « enchainement de situations terribles et délicates » était un tour de force pour les peintres, qui devaient, lorsqu'ils s'attaquaient à la composition, se rappeler un mot de Diderot : « Il y a là soixante vers à découper l'homme le mieux appelé à la poésie ».

Si un peintre, comme David, a conscience de toutes ces difficultés, la conception de son tableau doit réunir deux genres : sa vaste expansion scénique doit adopter les formules

de la peinture de bataille, mais l'artiste doit aussi concentrer ses efforts à rattacher ce premier plan à la sphère élevée d'une vision mythologique. En essayant de résoudre cette tâche délicate David pouvait se réclamer de trois précurseurs immédiats.

En 1761 Doyen exposa au Salon une *Vénus blessée par Diomède*¹⁰ qui nous est conservée dans un croquis magistral de Gabriel de Saint-Aubin¹¹. Diomède se dresse au milieu, levant d'un large geste le bras pour frapper, derrière

10. Collection des Livrets des anciennes Expositions, Paris, 1869, vol. XXI, p. 24.

11. Reproduction : C. STRYVIENSKI, le Salon de 1761 d'après le Catalogue illustré par G. de Saint-Aubin, 3^e article, *Gaz. des Beaux-Arts*, III^e Per., vol. XXX, p. 211.

9. DIDEROT sur la *Vénus blessée par Diomède* de Doyen, *Œuvres complètes*, éd. Assézat, Paris, 1876, vol. X, Salon de 1761, p. 138.

sa tête se trouve sa protectrice Pallas; Aphrodite est dans la partie gauche du tableau : elle projette un bras (cette attitude a été gardée par David), tandis qu'Iris, à côté d'elle, lui saisit l'autre. Aeneas lui échappe, son attitude ressemble de loin à une mise au tombeau. Les deux coins du premier plan sont occupés par le dieu fluvial Scamandros et par ses nymphes. Cette solution banale du sujet traduit le caractère héroïque de l'événement moins par des gestes isolés que par l'effet pathétique de l'ensemble. Si David a été inspiré par Doyen, cela s'est borné à la figure de Diomède, à qui, toutefois, il donne — contrairement à la convention — non pas une lance mais une courte épée. Contrairement à Doyen il pousse le groupe des dieux (Aphrodite, Iris, Apollon et Aeneas) vers le centre. Il lui consacre tout son intérêt : le problème essentiel de composition dans son dessin consiste à les faire agir ensemble d'une façon logique et cohérente. Il en résulte un groupe fermé, grandement concentré, facilement obtenu au prix de la distortion. Mais laissons cela pour plus tard; pour le moment c'est la valeur de l'expression générale qui nous intéresse; celle-ci s'est considérablement accrue par comparaison avec Doyen : en se cabrant, l'Aphrodite de David retient encore d'une main son fils, ce dernier ne tombe pas par terre en faisant une vaste courbe comme chez Doyen; son corps épuisé se contorsionne douloureusement et se courbe en arrière.

« Avec tout cela », conclut Diderot dans son analyse du tableau de Doyen, « excepté Deshayes, je ne crois pas qu'il y ait un peintre à l'Académie en état de faire ce tableau ». Fait-il allusion à la *Vénus blessée par Diomède* de J. B. H. Deshayes qui nous est conservée en gravure? (fig. 2)¹². Chez Deshayes le Diomède luttant occupe l'avant-plan, tandis que le centre

du tableau est réservé au sauvetage d'Aphrodite. La disposition générale des protagonistes est de loin apparentée à celle de David. A cette vive mêlée David doit probablement l'inspiration pour le contraste dramatique de son dessin, où, derrière l'avant-plan bruyant et chaotique s'élèvent les régions vaporeuses et claires du monde des dieux. L'arc voûté qui rend possible l'intervention des dieux sur le champ de bataille est déjà anticipé chez Deshayes.

Si l'on cherche encore une inspiration picturale, c'est chez son maître Vien qu'il faut la trouver, car celui-ci exposait au Salon de 1775 une *Vénus blessée par Diomède*¹³. La description de ce tableau (dont toute trace semble être perdue) dans les *Livrets* permet de supposer que Vien s'est borné dans sa peinture à la scène de sauvetage. Si l'on se réfère au dialogue ironico-critique entre Diderot et Saint-Quentin¹⁴, on a l'impression que ce tableau appartient à ce « juste milieu » terne et inexpressif dans lequel Vien a excellé durant toute sa vie. David n'a pu recevoir qu'un seul stimulant de son maître — celui de faire mieux. Nous avons toutes raisons de supposer que sa volonté de surpasser les efforts de ses précurseurs s'est nourri non seulement des trois tableaux mentionnés, mais aussi des recettes qu'il pouvait puiser dans les *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée et de l'Eneide de Virgile...* du comte de Caylus (Paris, 1757). Apparemment David s'est servi du III^e tableau décrit par Caylus : « *Vénus enlève Enée*. Le sujet de ce tableau est trop nécessaire pour ne pas le traiter. Le génie de l'artiste doit profiter des variétés que présentent les détails; ainsi la facilité de composer suffira pour éviter la ressemblance d'une action que l'*Iliade* nous a déjà présentée deux fois. En effet, Diomède arrêtant d'une main le char et les chevaux dont il a fait un si grand éloge; blessant Vénus d'un javelot qu'il tient de l'autre; la différence des objets; celle de l'action; le désordre d'un combat; Vénus ou la beauté blessée; un javelot dans le bouclier de Diomède; Pandarus étendu et tué d'une flèche dans la tête : ces faits suf-

12. David s'est peut-être déjà inspiré de la composition de Deshayes pour le *Combat de Minerve contre Mars secouru par Vénus* (1771). Ce tableau de jeunesse porte d'ailleurs la marque d'une autre influence sur David qui, jusqu'ici, semble avoir échappé à l'attention des interprètes de l'artiste : la *Vénus de David* n'est pas « sortie directement de l'atelier de Boucher » (HOLMA, *l. c.*, p. 21), mais elle reflète très visiblement l'attitude de la Danaë de Rembrandt (Hdg. 197, Leningrad, Ermitage). Provenant de la Coll. Crozat, ce tableau ne fut acquis par Catherine de Russie qu'en 1772.

13. *Coll. des Livrets*, l. c., vol. XXVIII, p. 10 : « Vénus blessée par Diomède à la guerre de Troie, Iris descend du Ciel pour la tirer du champ de bataille et Mars l'aide à monter dans son char pour la conduire sur l'Olymp. »

14. *Salon de 1775*, l. c., vol. XII, p. 5.

fisent pour varier et enrichir une composition. » Et non content de cet épisode, David décida de le combiner au IV^e tableau : « La déesse lasse de soutenir Enée; cet abandon et la manière dont Apollon prend soin de ce héros, forment un groupe très difficile à bien composer, d'autant qu'il exige beaucoup de noblesse, mais cette difficulté surmontée, c'est-à-dire ce groupe bien trouvé, l'effet du tableau est certain et magnifique. Dionède furieux est à pied et dans l'action d'un homme qui voudrait redoubler ses coups. L'artiste peut faire voir derrière lui un lointain qui présente toutes les oppositions que son goût lui indiquera, soit

de combattants, de terrain, et même de mer. Les autres figures de Vénus, de Mars et d'Enée, placées sur le nuage, se trouvent sur un plan lumineux, plus élevé, et concourent à l'élégance de la composition. »

C'est ainsi que David crée à Rome sa première grande composition, une œuvre dans laquelle on constate une grande envolée. Il est vrai que parfois la volonté du jeune artiste dépasse ses facultés créatrices, mais nous nous trouvons, néanmoins, devant une performance imposante. Les essais allégoriques et historiques des années précédentes montrent que David était encore entièrement sous l'emprise



FIG. 3. — Guerrier mort de la colonne Trajane.
Montfaucon, *l'Antiquité expliquée*, tome IV, part. I, pl. LIX.

de la tradition¹⁵. Dans le *Diomède*, par contre, son tempérament perce pour la première fois dans toute sa force. La scène du tableau s'agrandit jusqu'à devenir énorme (elle pourrait déjà abriter le *Serment du Jeu de Paume*) ; l'immense étendue en largeur qui, par la suite, devait devenir si caractéristique de ses œuvres monumentales est déjà anticipée ici... La dis-

David. Accentuant fortement le centre du tableau (particulièrement dans les tableaux comprenant des scènes de foules) David crée un axe autour duquel les autres régions du tableau doivent se ranger. Ce procédé s'annonce déjà dans le dessin de *Diomède*, mais il s'exprimera plus nettement dans le *Serment du Jeu de Paume* et dans *Léonidas aux Thermopyles*.



FIG. 4. — Guerrier, détail d'une Amazonomachie.
Montfaucon, *l'Antiquité expliquée*, tome IV, part. 1, pl. LXXI.

position des deux groupes de combattants sur les flancs se rattache aux fresques de Raphaël dans les Stances, elle dominera quelques années plus tard, comme Holma l'a observé, la composition des *Funérailles de Patrocle*. Bien que moins apparente elle survit encore dans les œuvres postérieures comme un des procédés les plus importants dans la composition de

On n'a guère besoin de citer une longue filiation stylistique pour remarquer que les deux groupes de combattants dans l'avant-plan du dessin descendent du haut baroque. Ceci peut être prouvé par des analogies frappantes. Le groupe de gauche remonte à la *Victoire d'Alexandre le Grand sur Darius* de Pietro da Cortona¹⁶, qui à son tour est redevable à la *Bataille de Constantin* de Giulio Romano. Cer-

15. *Jupiter et Antiope* (1768), *Combat de Minerve contre Mars* (1771), *Apollon et Diane percent de leurs flèches les enfants de Niobé* (1772), *la Mort de Sénèque* (1773), *Antiochus et Stratonice* (1774).

16. Cf. la reproduction chez Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, s. d., p. 242.

tains détails de même que la disposition elliptique du dessin davidien se retrouvent chez Cortona; il en est ainsi pour le cavalier qui forme le sommet de l'ellipse, et c'est aussi le cas du soldat qui fonce avec sa lance. (Chez David il délimite le groupe vers le centre.) Si le groupe de gauche de David est plus fermé, il est également plus conventionnel que celui de droite. Dans ce dernier, la part de sa création originale est plus grande. Les chevaux effarouchés, le char culbutant qui écrase les combattants — tous ces éléments créent un maximum de chaos intense, de forces dissonantes. Le soldat assis, qui essaie d'arrêter devant soi le char qui roule vers lui, saute immédiatement aux yeux. Il faut rechercher ses prédécesseurs chez les Ignudis de la Chapelle Sixtine¹⁷. Son parent le plus proche sera le dessin de Patrocle fait par David l'année d'après. Ces deux dessins ne sont pas séparés par un changement complet du style mais par des intentions différentes. Dans le cadre des épisodes dramatiques David représente les énergies physiques tendues jusqu'à l'extrême tandis que dans le cas de l'étude académique il se contente d'exhiber le jeu calme des muscles.

Au pathétique baroque du premier plan correspond la configuration de l'épisode Diomède-Aphrodite qui a un caractère nettement maniériste. Le groupe des trois dieux avec Aeneas agit d'une façon centralisatrice, tandis que l'impétueux Diomède entravé par Pandarus tombant produit un effet exagéré. Le mouvement des deux corps est parallèle bien que l'un tombe et l'autre s'élance vers le haut. De ce fait les deux poussées se manquent et l'attitude de Diomède, décidé à tout prix de forcer l'entrée dans l'amoncellement des nuages où se réfugient les dieux, ne nous convainc pas. Son entreprise semble vouée à l'échec. Notons en marge que David a oublié Pallas, la déesse protectrice de héros, accentuant ainsi l'isolement désespéré de Diomède qui, seul, supporte la responsabilité de ses actes.

Considérons maintenant le groupe central de la composition, essayons d'en analyser son origine et d'en prouver ses effets dans l'œuvre future de David. Aphrodite et Aeneas forment une entité complètement confondue mais aussi

bien chacune des deux figures que le groupe se rattache à une tradition importante. La déesse blessée est à l'aise dans le monde tourmenté des figures du maniérisme. Si on lui cherche des affinités, on constatera que les sculptures de Giovanni da Bologna se rapprochent le plus d'elle. Cantinelli a attiré l'attention sur le fait que son *Mercur* a servi de modèle pour le colonel de la *Distribution des Aigles*¹⁸. Si cette influence s'est produite, on peut la prouver beaucoup plus tôt à propos de l'Apollon de notre dessin de Diomède. Nous sommes ici en présence d'une des nombreuses formules constantes de David que nous découvrirons aussi bien dans sa première époque que dans ses dernières œuvres.

Aeneas couché relève également du monde des formes maniéristes. On peut le suivre dans les dernières œuvres de Michel-Ange, dans la *Pietà* de la cathédrale de Florence ainsi que dans les sculptures de la chapelle des Médicis. C'est ici plus que n'importe où ailleurs qu'on peut prouver un rapport certain et documenté : David a copié la *Pietà* et s'est laissé inspirer par elle à une création indépendante apparentée¹⁹. Si l'on songe aux métamorphoses auxquelles le sujet de Michel-Ange a été exposé avant d'arriver à David, on peut constater que celui-ci s'est exprimé aux XVII^e et XVIII^e siècles de deux façons opposées : il survit en tant que symbole de l'exténuation mortelle — comme chez Van Dyck, parfois également chez des artistes comme Boucher²⁰ — et comme l'expression de l'amour bucolique et enjoué, comme simplement le symbole du sommeil léger des amoureux (Le Corrège, Domenichine, Boucher²¹). Au début de sa carrière David figure dans cette seconde catégorie mais bientôt son tempérament l'amène au pôle opposé, vers la douleur et la souffrance, vers la mort héroïque. Ce n'est que dans les œuvres de sa dernière

18. R. CANTINELLI, *J.-L. David*, Paris, Bruxelles, 1930, p. 10.

19. GUIFFREY-MARCEL, *l. c.*, nos 3313, 3314, aussi nos 3309 et 3310. CASSOU-ADHÉMAR, *l. c.*, pl. 238, 239.

20. Cf. une *Descente de croix* de Boucher à l'Albertina (Inv. 12124).

21. Avec le « glissando » de ces compositions ondoyantes et caressantes contraste la simplicité rigoureuse de Poussin, à laquelle le jeune David n'était nullement préparé (cf. *Bacchanale devant un temple*, Paintings from the Collection of Walter P. Chrysler Jr., Exhibition Cat. n° 54, 1956).

17. Cf. les fresques d'Annibale Carracci au Palazzo Farnese, surtout le satyre du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*.

époque qu'il renoue avec la phase de sa jeunesse et devient plus doux, plus coulant et plus enjoué dans la représentation des formes.' (Comparons à ce point de vue l'*Amour et Psyché* de 1817 avec sa première pensée conservée, *Jupiter et Antiope* de 1768, qui elle aussi subit l'influence du *Repos* de Vien, gravé par Le Grand). Mais l'époque principale de la production de David est, toutefois, dominée non pas par la version bucolico-amoureuse mais par le thème héroïque de la figure couchée. Vue sous cet angle, une ligne directe conduit d'Aeneas blessé au Marat assassiné. Inscrit dans des lignes de mouvement divergentes, le corps du héros homérique a une expression forcée : il semble opprimé et tendu ; il n'arrive pas à nous émouvoir directement car il est difficile d'isoler son corps des formes qui l'enveloppent. Mais sa tête rejetée loin en arrière a déjà une trace de l'expression brutale de la mort chez Marat. Le chemin qui mène à ce chef-d'œuvre est celui de la simplification, qui se bornera à la juxtaposition des lignes verticales et horizontales. Quoique ce processus se présente comme une évolution logique dans le développement de David il ne faut pas perdre de vue que d'autres facteurs intermédiaires aient pu y contribuer, peut-être l'*Apothéose de Winckelmann*²² ou un guerrier mort de la colonne Trajane (fig. 3), dont David étudia les reliefs avec beaucoup de zèle²³.

Le groupe d'Aphrodite et Aeneas, cette paraphrase antique de la Pietà chrétienne — la mère protégeant son fils — introduit dans l'art de David une formule qui, modifiée plus tard, devait servir comme modèle à un autre sujet : le couple des amoureux. Aeneas est déjà le modèle de Pâris et Aphrodite celui d'Hélène. Mais il ne faut pas perdre de vue, à ce propos, qu'ici — tout comme dans le cas de

Marat — un long chemin a été parcouru. Alors que dans le dessin de Diomède les corps du couple sont entrelacés laborieusement, ces corps offrent dans le tableau *Pâris et Hélène* le spectacle d'une coordination souple et harmonieuse. Il n'est pas surprenant, par conséquent, que David ait pu travestir le même « pattern » dans le tableau de Lavoisier et de sa femme dans les costumes de l'époque. En effet, si une ligne directe peut être tracée de Diomède à l'œuvre postérieure, elle n'exclut pas l'intervention d'autres modèles contemporains²⁴ ou anciens. Il est cependant moins vraisemblable que le sujet des deux figures ait été emprunté à Hogarth comme Wind²⁵ l'a supposé, puisque nous avons vu que son origine doit être recherchée non pas dans la sphère bourgeoise mais dans le domaine mythologique de l'art de David.

L'impétueux Diomède est un personnage problématique. La richesse des plis de ses vêtements et son panache distraient l'attention, le bras avec l'épée est à peine mis en valeur, tandis que celui avec le bouclier saute trop aux yeux. Cette attitude a quelque chose de comprimé et d'encombré et donne lieu à penser que David l'a empruntée d'un modèle ancien (fig. 4)²⁶. Pandarus est dans la composition la contrepartie proprement dite d'Aeneas. De toutes les principales figures du dessin son comportement a le plus nettement un certain arrière-goût baroque. Tout comme dans le cas de la chute de Paulus ou de Phaéton, une intervention divine plutôt qu'une simple attaque d'homme semble avoir provoqué sa chute. Plus tard, David donnera un accent profane et journalier à ces chutes et leur enlèvera leur caractère pathétique flamboyant. C'est un homme tombé, dénudé sans pitié, qui est allongé dans le tableau du *Bon Samaritain*, une créature

22. Reproduction : Helen, ROSENAU, *The Painter Jacques-Louis David*, Londres, 1948, pl. VII. Citons d'autres œuvres de l'entourage contemporain : la mort de Socrate de SANÉS et *Andromaque devant le cadavre d'Hector* de HAMILTON (repr. chez Jean Locquin, *la Peinture d'Histoire en France de 1748 à 1785*, Paris, 1912, pl. VI et X) et *Cephalus et Procris* de Benjamin West, qui fut connu en 1771 par une gravure de Liart.

23. Dowd, *l. c.*, pp. 10, 12. David a certainement consulté l'*Antiquité expliquée* de MONTEAUCON (Paris, 1722) — d'où est tirée notre figure 3 (tome IV, part. I, pl. LIX) — avant son arrivée à Rome.

24. Cf. LEMOYNE, *Hercule et Omphale*.

25. Edgar WIND, *The Sources of David's Horaces*, *The Journal of the Warburg and the Courtauld Institutes*, IV, 1940-1941, p. 137.

26. Si David s'inspirait des vestiges antiques, son regard choisissait toujours les modèles proches à sa propre disposition. Pour le Diomède de sa jeunesse il s'est inspiré du rythme contorsionné d'un relief antique (fig. 4), tandis que pour l'homme à la lance des *Sabines* il est allé vers un modèle plus classique comme l'*Hercule* (fig. 5) publié par Winckelmann (*Monumenti antichi inediti*, pl. 69). Sur David et Winckelmann : ROSENAU, *l. c.*, p. 18, Dowd, *l. c.*, p. 10.

digne de compassion, qui n'a plus aucun rapport avec le vaste domaine du *theatrum mundi* baroque. Avec ce tableau, on n'est pas loin de l'amoncellement confus et chaotique des corps humains dans le *Radeau de la Méduse* de Géricault.

David, son réalisme révolutionnaire et brutal. On pourrait dire qu'il s'agit d'une œuvre de transition. Mais une telle caractérisation néglige le fait que ce document est particulièrement riche en renseignements sur les affinités multiples qui nouent l'artiste post-baroque avec



FIG. 5. — Hercule d'après un camée antique. Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, pl. 69.

Si l'on rattache ces observations à la conception d'ensemble du dessin, on voit se révéler l'écriture complexe de cette composition ambitieuse. Aphrodite et Apollon appartiennent au domaine d'expression classico-maniériste, Diomède nous prépare aux Protagonistes des *Horaces* et des *Sabines*, Aeneas et Pandarus présentent l'autre manière complémentaire de

le passé. Les attaches de David au maniérisme ne sont pas accidentelles, et il n'est, d'ailleurs, pas un cas isolé sous ce rapport. Nous pouvons noter un développement similaire chez J. H. Fuseli, le peintre suisse qui séjournait à Rome à la même époque²⁷. Tous les deux cher-

27. Fuseli (Füssli) vivait à Rome de 1770 à 1778

chent, à notre avis, deux éléments dans le canon des formes du maniérisme : une convention obligatoire, des recettes adoptables et simultanément, une plus grande liberté dans l'expression et dans l'invention des sujets²⁸.

où il rencontra David. Les deux peintres se sont retrouvés à Paris en 1802 (cf. *les Dioscures du Monte Cavallo*, dessinés par David, Louvre, 3237, et FUSELI, repr. chez Ganz, *Die Zeichnungen H. H. Füßli's*, Bern, 1947, pl. 64, 77). J'ai analysé le maniérisme de Fuseli dans la *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1952, pp. 163.

28. Cf. mon étude, *Manier und Stil in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (*Studium Generale*, VIII, 1, 1955, p. 1) où les rapports entre le maniérisme et l'art moderne sont esquissés.

Et tous les deux touchent par l'intermédiaire du maniérisme au conflit qui devait dorénavant agir dans l'art du XIX^e siècle comme un des plus puissants ferments. Nous pensons au conflit entre le réalisme et l'idéalisme, entre les deux leimotive « Réalité » et « Fiction » qui se déroule encore de nos jours²⁹.

29. Cf. le chapitre : « Reality and Fiction in the Eighteenth and Nineteenth Centuries (Otto BENESCH, *Artistic and Intellectual Trends from Rubens to Dauter as shown in Book Illustration*, Cambridge, Mass., 1943).

WERNER HOFMANN.

RÉSUMÉ : *An unknown drawing in J.-L. David's first manner.*

This large drawing kept in the Albertina, dates from the first year of the artist's sojourn in Rome, 1776; an episode of Diomedes's deeds. In it meet elements from the eighteenth century tradition, from Doyen, Deshayes, Vien, from descriptions by the comte de Caylus; analogies with certain shapes of Pietro da Cortona, but mainly with Mannerism. Other shapes, finally, are connected with the antique and augur David's future works.

Mrs. TROLLOPE'S ILLUSTRATOR :
AUGUSTE HERVIEU
IN AMERICA
(1827-1831)

TO see ourselves as others see us is generally not a pleasing experience, for they seldom apply a scale of values of which we approve. Perhaps this feeling was particularly true of our sensitive ancestors in the Jacksonian era. Certainly the combination of the pen of Frances Trollope and the pencil of Auguste Hervieu was more than Americans of that day were willing to bear. Of Mrs. Trollope's report much has been written, but of the work accomplished by the French artist during this not happy visit to America almost nothing has been known, except that he contributed the illustrations to *The Domestic Manners of the Americans* (1832) and *The Life and Adventures of Jonathan Jefferson Whitlaw, or, Scenes on the Mississippi* (1836). These sketches have the same acid-sour quality that distinguished Madam Vinegar's *Domestic Manners*, and like that book distort not by false statement but by deliberate selection of the less attractive aspects of American life. Neither writer nor artist had a pleasant time in the Mississippi Valley to which they had come with high hopes of fortune, and the difficulties and discomforts they experienced fixed the point of view and the tone of their work. Yet their comments on those scenes in which they had actually had some share are not without satirical truth¹.

1. For assistance in gathering of material for this account and for courteous permission to reproduce I thank: Clarence E. Miller, Librarian of the Mercantile Library of Saint Louis; Virginius C. Hall, Director of the Historical and Philosophical Society of Ohio at Cincinnati, the Cincinnati Art Museum; the Library of Congress; the Harvard College Library, and Professor Herbert Dieckmann of Harvard University.

Auguste-Jean-Jacques Hervieu, according to a sketch of his life and work published February, 1830 in Timothy Flint's *Western Monthly Review*², was born at St. Germain-en-Laye in 1794. His mother died when he was three; his father, a colonel in Napoleon's army, died in the retreat from Moscow. The boy early "discovered a marked predilection for designing and painting," but his father, hoping he would follow a military career, had placed him in a boarding school in Paris. No sooner did Auguste hear of his father's death than he left school and became a pupil of the painter Girodet. Later he studied under Gros and began to enjoy some success in his work.

His artistic development, however, suffered from the violent interest he took in politics. For three years he was associated with many of the other students of Paris in anti-monarchal activities which led to his being proscribed. He took refuge in England and presently joined General Lallemand's party in Spain. From this ill-fated expedition he returned to England. Tried in absentia, he was sentenced by the French to five years imprisonment and was fined 15,000 francs for his part in revolutionary efforts. He thought it reasonable to stay in England. There, we are told, he "executed many paintings for the Royal Academy at Somerset House.—He sent a *sketch of the combat of Thermopylae* to France, which procured him at the same time, a medal, and the title of member of the Royal Academy of Lisle. His talent obtained for him the friendship of Sir Thomas Lawrence, president, and that of many of the other members of the Academy of paintings."

The *Western Monthly* article is authentic—though understandably a bit exaggerated—for it is certainly based on interviews with Hervieu and, very likely, Mrs. Trollope, to which the writer added facts and impressions from the work he saw in the artist's studio. But Mrs. Trollope herself can fill out the story. Among the English people whose acquaintance Hervieu had formed was the Trollope family at Julians, their house near Harrow. By 1827, he had become established as a member of their household. On April 27, Mrs. Trollope wrote to her friend Miss Mitford that:

"Among the many young Frenchmen who have been exiled for wishing more freedom than the Bourbon fools and knaves allowed, is an artist, who first became known to us as a drawing-master.... It would make your gentle heart ache if I were to tell you one quarter of what he has endured since he took refuge among us. How he has contrived to live I know not, but he has now a few pupils, and this has enabled him (by sometimes going without his dinner, to buy colors) to paint a picture, which has been received by the committee at Somerset House... This picture will be called *Love and Folly*, by A. J. Hervieu, No. 78, Newman Street³."

Biographers today credit Thomas Anthony Trollope rather than Frances with

2. III, 440-447.

3. A. G. L'Estrange (editor), *The Friendships of Mary Russell Mitford, as Recorded in Letters from her Literary Correspondents* (New York, Harpers, 1892), 122.

the fantastic idea of recouping family fortunes by the establishment of a bazaar in Cincinnati. Perhaps some impression of what could be accomplished in America came from the talk of the enthusiastic Frances Wright, a friend of some years' standing. The Trollopes were desperate: a venture of their remaining capital might reestablish their finances. However naive their reasoning, Frances Trollope, with young Henry and the two girls, and only a manservant and a maid in attendance, sailed with Frances Wright from England on November 4, 1827. Accompanying



FIG. 2.—AUGUSTE HERVIEU.—New Orleans Steam Boat.

them, went Auguste Hervieu, who had gladly accepted the position and the opportunities offered him by Miss Wright as drawing-master at Nashoba.

They reached the mouth of the Mississippi on Christmas Day and soon they were at New Orleans. Hervieu's own record of their experiences in America now begins, for, though his patroness had at that time no idea of writing a book, the artist was constantly adding sketches to his portfolio. There is no means of knowing how many drawings he took back with him to England; Mrs. Trollope, in a letter to Miss Mitford in 1831, said that she had "about thirty outline sketches by Hervieu, not of scenery, but of manners," but obviously this would represent only a selection of the many an artist would have made during a visit of more than three and a

half years⁴. Through those used as illustrations for the *Domestic Manners* we can trace Hervieu's progress across the country.

He was certainly with Mrs. Trollope, for instance, when she had her first shocking experience of manners in America: formal introduction to a milliner not in a boarding-house, mind you, nor in the street, but in her shop. The view of this *Philosophical Millinery Store* Hervieu sketched with Miss Carroll behind the counter displaying headgear to two ladies who obviously would be Miss Wright and Mrs. Trollope, though we cannot surely recognize them by their backs. William Maclure, the "venerable personage of gentleman-like appearance" whom the condescending Mrs. Trollope met in the shop, also figures in the picture⁵.

On New Year's Day, 1828, the party left New Orleans on the steamboat *Belvidere*, "a large and handsome boat" of which Hervieu's drawing gave "a correct idea" (fig. 1). Mrs. Trollope's detail adds to the picture:

"... the room to which the double line of windows belongs, is a very handsome apartment; before each window a neat little cot is arranged in such a manner as to give its drapery the air of a window-curtain. This room is called the gentlemen's cabin, and their exclusive right to it is somewhat uncourteously insisted upon. The breakfast, dinner, and supper, are laid in this apartment, and the lady passengers are permitted to take their meals there.... We found the room destined for the use of the ladies dismal enough, as its only windows were below the stern gallery; but both this and the gentlemen's cabin were handsomely fitted up and the latter well carpetted; but oh! that carpet!... it requires the pen of a Swift to do it justice."

En route, the artist did a most uncheerful sketch of a *Wood Cutter's Cabin on the Mississippi*. Mrs. Trollope thought she had never witnessed "human nature reduced so low as it appeared in the wood-cutters huts on the unwholesome banks of the Mississippi," and evidently the artist agreed with her.

They left the *Belvidere* at Memphis. Miss Wright, anxious to reach Nashoba fifteen miles away, pushed on immediately; high water delayed the others a day or two. How dismal the Trollopes and Hervieu felt on first seeing Miss Wright's noble experiment is in some degree recorded in his sketch of the place. In *Domestic Manners*, Mrs. Trollope wrote:

"... one glance sufficed to convince me, that every idea I had formed of the place was as far as possible from the truth. Desolation was the only feeling.... The annexed plate gives a faithful view of the cleared space and buildings which form the settlement. Each building consisted of two large rooms, furnished in the most simple manner; nor had they as yet collected around them any of those minor comforts which ordinary minds class among the necessities of life; but in this our philosophical friend seemed to see no evil..."

4. *Ibid.*, 163 (29 May 1831).

5. All quotations from Mrs. Trollope not otherwise identified are from the *Domestic Manners*. Her account can most easily be followed in the recent reprint of her book ably edited by Donald Smalley (New York, Knopf, 1949).



FIG. 2.—AUGUSTE HERVIEU.—Cupid at a Rout at Cincinnati, water-colour. Courtesy Cincinnati Art museum.

Any idea that Mrs. Trollope had of staying for months at Nashoba quickly fled and apparently she left as soon as politeness—and necessary financial arrangements—would permit. According to the records, the Nashoba Trustees on January 23 voted a loan of three hundred dollars to “assist [her] in removing from Nashoba to some place in the western world better suited to her future plans for herself and her children⁶.” Perhaps the parting was a bit acidulous. In four days she left for Memphis where she waited until the first of the month for an upriver boat.

Two months later, writing from Cincinnati to her sons at home she described the artist's reaction to this humanitarian establishment that Fanny Wright had talked about in such exciting terms:

“I must now tell you of M. Hervieu's adventures. You know that Miss Wright induced him to accompany her to her settlement, for the purpose of teaching drawing in her schools there. As soon as he arrived he asked, where is the school? and was

6. Reprinted, with permission, from A. J. G. Perkins and Theresa Wolfson, *Frances Wright, Free Enquirer* (New York, Harper and Brothers, 1939), 190.

answered, it is not yet formed. I think I never saw a man in such a rage. He wept with passion and grief mixed, I believe. He immediately determined upon going to the little town of Memphis..., and trying to get employment there. He succeeded beyond his expectations, and made more than enough to pay all his expenses. But the place is so small, that he soon had done all there was to do, and he was quite ready to accompany us to Cincinnati⁷."

They arrived at Cincinnati on February 10, 1828. The gentlemen of the place, we read in *Domestic Manners*, received the artist politely, but, as she characteristically expressed it, "the state of the fine arts there gave him but little hope that he would meet with much success." Nevertheless, the artist "immediately occupied himself in painting a noble picture of the landing of General Lafayette at Cincinnati," in 1825. With an idea that fame and fortune waited on his doing a spectacular historical canvas, Hervieu set to work on a painting that was intended first to please the local people and then to overwhelm the rest of America. Though, no doubt, it was expected he would exhibit in the Trollope Bazaar, there is no proof that the picture was painted as a decoration for that building. The painting has disappeared—in all probability he carried it back to Europe—but the *Western Monthly Review* has preserved it in a lengthy description. What Hervieu did pour into a canvas only sixteen feet by twelve! The scene and the concourse of people are first pictured for us:

"The scene is in the streets of a beautiful, but simply commercial city, in which the stumps of the original beeches and sycamores would hardly have disappeared of natural decay; on every day, but that of the landing, fervid with business, and the intense engrossment of every man in his own concerns. The people this day have left all other thoughts, and devote this festival to the holy, but still stern and republican triumph of grateful welcome to the nation's guest. Soft and delicate shading, and beautiful lady faces, and a thousand images of voluptuousness and splendor, which poetry could easily have invented, and imagination disposed of in a painting, where fancy might have scope, are necessarily interdicted from this picture. A few faces of exquisite beauty, but still exact likenesses, are strewn in the immense group. But strongly marked, stern and sun-burnt countenances, as might be expected of those who had felled the forests, quelled the Indians, and endured the fervors of our sun, are most in keeping on such a canvas.

"In the rear, and a little retired from the spectacles is a group where the painter gave some range to his fancy. In this group every one is struck with the nun, which though generally considered a fancy conception, is still a faithful likeness. Her countenance indicates a strong feeling of the contagious excitement around her. But still you see it tempered by seclusion, and contemplation and composure, so as to give to her whole person and face a most impressive interest. We do not remember to

7. Frances Eleanor Trollope, *Frances Trollope, her Life and Literary Work* (2 vol., London, Bentley, 1895), I, 107; the letter was dated March 14, 1828.

have seen a more striking figure. The Indian woman is a creation, and a most happy one, emblematical of the west, the finest and most perfect female Indian figure; and in her countenance, there is the poet's joy or grief; for she cannot but see in this pagaentry, and in all the fixtures of the scene about her, that her race has melted away, like the ice in the vernal brooks. The negress, and her child, holding a gaudy standard, show the fullness of animal delight on their jetty cheeks, joyously contrasted by the ivory whiteness, which their distended mouths display, in amusing greediness to see the show. The beautiful child, astride his dog, which is easily imagined by children to loll, and wag its tail, catches the most common observers. This group abundantly indicates the capabilities of the artist in this walk, did not the imperious requisitions of his subject tie him up to matter of fact."

The illusion created, we are assured, was absolutely that of a living group of people: "every individual is under the impulse of an intense enthusiasm... the multitude are in the act of giving sensible form to the feeling that animates them, and you expect a shout, like the noise of many waters, 'welcome, Lafayette!'"

To such an eager, waiting crowd the General has just been rowed across the Ohio from the Kentucky shore, accompanied by the Governor and many other distinguished citizens of that state, and with him we land "on the fine paved acclivity, which is one of the noblest works of our city. His eye is struck with the continued blocks of massive commercial buildings in a city so recent, that its name had scarcely reached him in the old world. Squares of infantry and cavalry, in their gaudiest uniforms, are formed in lines. On the ascending slope, above him, around him, on the roofs of the houses, as far as he can see, every space is crowded with people; and all is life, joy and welcome. The painter has aimed to give no exaggerated expression to his countenance. You can see enthusiasm and excitement; but there is an effort to temper it with self-collected dignity. In the midst of this republican jubilee, such an expression is given to him, as we may suppose a celestial visitant would assume, who had been invited to earth on a holiday festival, with the manner and circumstances of which he was well pleased."

The welcoming party has met the General. Governor Morrow of Ohio "with a countenance, costume and manner delightfully quaint, simple and puritanic," grasps his hand—this is Cincinnatus, the very spirit of western republicanism, who has "unyoked his team, put on his best, and come to welcome his dearest friend." Grouped around Morrow are Generals Harrison and Lytle and Governor Desha of Kentucky. Nearby are Judge Burnet and Messrs Greene and Fletcher, deputed to welcome Lafayette to the city. Major Larabee who fought at Tippecanoe is there, and Mr. Madeira and Captain J. Lytle of the Hussars. Morgan Neville is pressing through the crowd to greet his father's old friend, and there too, we see "the charming form and person of young Avery."

In another group stand the Governor's two aids, Cols. Pendleton and King, and the Sheriff, Major Ruffin. Near them is a young gentleman in the uniform of West



FIG. 3.—AUGUSTE HERVIEU.—The Solemnity of Justice.

Point to recall to the visitor the reception accorded him at the Military Academy. Here, too, are Messrs Foster, Dorfeuille, Foote, P. Symmes, the Reverend Oliver Spencer, and Dr. Drake. The Revolution is represented by Mr. Wyeth, who was at the Boston Tea Party, and by an old Negro in livery from the suite of General Washington. Hiram Powers, the young sculptor, has not been forgotten by his friend Hervieu. Timothy Flint and the Reverend Mr. Pierpont who had not been present at the landing were included; an anachronism, admits the writer of the review, but surely painting ought to be allowed as much license as poetry and these gentlemen had since become permanent and important figures in the town. The infantry companies of the city had turned out, commanded by Colonels McFarland, Borden, and Ferris. Daniel Gano and Davis B. Lawler stand near them. To the left is the Marshal of the Day, Colonel Carr, and his aid, W. D. Jones. "Among the whole mass of hundreds, there is not an individual, in a position to display his countenance, in which it is not taken with such fidelity" that even a child acquaintance could recognize him instantly⁸.

8. All details about this painting are from the *Western Monthly*, III (Feb., 1830), 443-446.

It is not much wonder that this bit of painting was sixteen months in the doing. At last, on January 2, 1830, the *Cincinnati Chronicle and Literary Gazette* announced that the painting was ready for exhibition in Mrs. Trollope's Bazaar and a week later printed a longer notice of the picture in which readers were informed that a room in the Bazaar had been especially erected for this show. "All those who have examined it," declared the *Chronicle*, "pronounce it the most finished historical painting which has ever been exhibited in the West." The news story closed with the warning that "those who wish to see it will have but a short time to satisfy their curiosity" because the artist intended to carry it to the large cities of the eastern United States. But before we leave Cincinnati with Hervieu there is more for the record.

Apparently, soon after reaching Cincinnati he thought for a time of teaching art in a school. A German teacher of art in the town, Mrs. Trollope wrote, who had recently attempted to organize an academy of fine arts, was so pleased at the sight of Hervieu's sketches that he offered the Frenchman five hundred dollars a year to join him.

"Mr. Hervieu accepted the proposal, but the union did not last long, and the cause of its dissolution was too American to be omitted. Mr. Hervieu prepared his models, and attended the class, which was numerous, consisting of both boys and girls. He soon found that the sage called Decipline was not one of the assistants, and he remonstrated against the constant talking, and running from one part of the room to another, but in vain; finding, however, that he could do nothing till this was discontinued, he wrote some rules, enforcing order, for the purpose of placing them at the door of the academy. When he shewed them to his colleague, he shook his head, and said, "Very goot, very goot in Europe, but America boys and gals vill not bear it, dey vill do just vat dey please; Suur, dey vould all go away next day."—"And you will not enforce these regulations *si nécessaires*, Monsieur?"—"O lar! not for de vorld."—"Eh bien, Monsieur, I must leave the young republicans to your management."

In his enthusiasm for culture—and quite possibly needing money—Hervieu undertook another project which also proved disappointing. All we know of it today is from the card in the *Cincinnati Chronicle* of December 26, 1829, announcing the close of the venture:

"M. A. Hervieu presents his respectful compliments to the ladies and gentlemen of Cincinnati. It was his earnest wish to have offered to them such an entertainment on every Thursday evening, as might have obtained their patronage. Painting, Poetry, and Music, were put in requisition at the great room of the Bazaar, to gratify their taste, and to win their favor—but it has failed—on Thursday evening last, half a dozen gentlemen from a steam-boat, were all who presented themselves. He therefore respectfully withdraws the attempt."

The writer in the *Western Monthly Review* declared that "the accomplished

artist has shown equal talent in portraits, miniatures, landscapes, and more than all, sketches of western scenery, and drawings of Indians⁹." Few enough examples of this interesting variety of work can be located today. The *Review* mentioned a portrait of Robert Owen—this oil, signed, hangs today in the reading room of the Historical and Philosophical Society of Ohio at Cincinnati. Likewise in that Society is a painting of that favorite romantic subject, the *Capture of Boone's Children* (oil, seventy-two inches by sixty); it is tentatively dated 1832, but since Hervieu left Cincinnati in the spring of 1830 and the United States in the summer of 1831, this picture must belong to 1829 or 1830. The Redwood Library of Newport, Rhode Island, owns a portrait of Andrew Jackson, (ninety-six and one-half inches by sixty), which its record announce was painted in 1832; of this, one can only say that Hervieu first saw Jackson at Cincinnati early in 1829 when he was on his way to the White House and that he may well have done the portrait when staying with the Trollopes in Washington in 1830-1831, but that it could not have been done in 1832. The Frick Art Reference Library has record of a portrait by Hervieu of Mrs. Robert E. Lee, but this must have been painted on a later visit by the artist to America.

Of miniatures, landscapes, sketches of western scenery (if we except the drawings used for the Trollope books) and drawings of Indians there are few traces

⁹ *Ibid.*, 446.



FIG. 4.—AUGUSTE HERVIEU.—Cincinnati Ball Room.



FIG. 5.—AUGUSTE HERVIEU.—Camp Meeting.

today¹⁰. The Cincinnati Art Museum owns four amusing watercolors which are similar to but more gentle than the *Domestic Manners* illustrations. These show *Cupid at a Quaker Courtship*, *Cupid at a Rout at Cincinnati* (fig. 2), *Cupid on a Sunday Evening at Cincinnati*, and *Marriage by a Justice of the Peace*. These are all signed "Auguste Hervieu" and are dated 1830. The first named found its way into *Every Body's Album* (Philadelphia, 1836) but apparently without credit to the artist¹¹. Doubtless there are numerous sketches like these to be re-discovered. Little as we can list today of Hervieu's work in the West, this "most accomplished French painter, enthusiastically devoted to his profession" (as Timothy Flint characterized him in a review of *Domestic Manners* in the *Knickerbocker* in 1833¹², managed to earn enough not merely to support himself but to contribute much to the aid of Mrs. Trollope at the time when she stood most in need of assistance.

10. In 1828 he contributed a sentimental illustration to a story in James Hall's *Western Souvenir for 1829* (Cincinnati, 1828). "The Peasant Girl ["Gabrielle Menou"] is from the pencil of M. Hervieu, who has recently settled at Cincinnati, and whose talents as a painter have been highly estimated" (preface, iv). For the Trollope Bazaar he was to have painted a panorama of London (Frances E. Trollope, *op. cit.*, I, 116); whether this picture was accomplished is unknown. He also decorated the Bazaar and painted for the Infernal Regions as well as for some theatrical exhibits.

11. There entitled "Surely Love is Between Us" (William Murrell, *A History of American Graphic Humor* [New York, Whitney Museum of American Art, 1933], I, 157, plate 150). The crude woodcut shows the figures reversed, but it was unquestionably made from Hervieu's Sketch.

12. "Travellers in America &c.," *Knickerbocker*, II (1833), 288. The article is not signed but is certainly Flint's.



It was at the end of June 1828, that Mrs. Trollope in a letter to her son Tom, mentioned that she amused herself "by making notes and hope some day to manufacture them into a volume. This is a remote corner of the world, and but seldom visited and I think that if Hervieu could find time to furnish sketches of scenery, and groups, a very talking little book might be produced ¹³." So *Domestic Manners* had its beginning. Possibly the artist was now making sketches at the suggestion of Mrs. Trollope. At any rate there are eight illustrations in that work which represent scenes and actions in Cincinnati.

There is, for instance, the picture of a gentleman *Returning from Market*, as Mrs. Trollope wrote, she had often seen "the smartest men of the place and those of the 'highest standing,' " returning with "a weighty basket on one arm and an enormous ham depending from the other." A novel sight, the visitors thought without disapproval, but typically American.

The Solemnity of Justice (fig. 3) is a satirical cartoon of an Ohio court. Three justices (?) are asleep on the bench while attorneys in various stages of undress argue a case. Mrs. Trollope was content to let Hervieu's sketch tell the story. Of the republican simplicity of the courts she merely reported:

"We had heard that the judges indulged themselves on the bench in those extraordinary attitudes which, doubtless, some peculiarity of the American formation leads them to find the most comfortable. Of this we were determined to judge for ourselves, and accordingly entered the court when it was full of business, with three judges on the bench. The annexed sketch will better describe what we saw than any thing I can write."

The next illustration pictures the famous *Debate between Owen and Campbell*. Mrs. Trollope wrote that Robert Owen's "most appalling challenge" to the whole "religious public of the United States to debate with him publicly the truth or falsehood of all the religions that had ever been propagated on the face of the earth" was taken up by Alexander Campbell and a meeting fixed at Cincinnati for the second Monday in May, 1829. The hall chosen was a Methodist meeting-house, large enough for one thousand people. "The pulpit itself was, throughout the whole time, occupied by the aged father of Mr. Campbell, whose flowing white hair, and venerable countenance, [were] constantly expressive of the deepest attention, and most profound interest."

Brilliant and moving talk from both speakers of course came to nothing. "Neither appeared to answer the other." Owen she thought "an extraordinary man and certainly possessed of talent..., but he appears... utterly benighted in the mists of his

13. Frances E. Trollope, *op. cit.*, I, 115.



FIG. 6. The Trollope Family. Courtesy, Ohio Historical and Philosophical Society, Cincinnati.

own theories"—in fact, the denunciation of Christianity as a fraud was a great shock to her. What was least expected: "neither of the disputants ever appeared to lose their temper. I was told that they were much in each other's company, constantly dining together, and on all occasions expressed most cordially their mutual esteem." Such an affair as this, she concluded, "could only have happened in America. I am not quite sure that it was very desirable it should have happened anywhere." The drawing shows Robert Owen (?) speaking, with old Mr. Campbell peering down from the pulpit behind him. The seated figure to the right of the picture must be intended for Alexander Campbell.

While they were still in Cincinnati, Mrs. Trollope and Hervieu attended a Washington Birthday Ball which afforded each of them opportunity for comment on one more American social custom. To accompany his picture of a *Cincinnati Ball*



FIG. 7.—AUGUSTE HERVIEU.—The Toilet.

Room (fig. 4), or vice versa, she wrote:

"The arrangements for the supper were very singular, but eminently characteristic of the country. The gentlemen had a splendid entertainment spread for them in another large room of the hotel while the poor ladies had each a plate put into their hands, as they pensively promenaded the ball-room during their absence; and shortly afterwards servants appeared bearing trays of sweetmeats, cakes, and creams. The fair creatures then sat down on a row of chairs placed around the walls, and each making a table of her knees, began eating her sweet, but sad and sulky, repast. The effect was extremely comic: their gala dresses with the decorated room forming a contrast the most unaccountable with their uncomfortable and forlorn condition. This arrangement was owing neither to economy nor want of a room large enough to accommodate the whole party, but purely because the gentlemen liked it better.

This was the answer given me, when my

curiosity tempted me to ask why the ladies and gentlemen did not sup together..."

One of those silly tales about excessive modesty that European travellers were fond of putting in their books is the little anecdote about the young lady making a shirt who insisted to the young gentleman attempting flirtatiously to embarrass her, first, that it was a doll-frock, next, an apron for a Negro servant, and finally a pillow-case. But never, according to the story, would she admit that it was that vulgar garment, a shirt for a man. Hervieu's sketch shows Mr. Smith, the gentleman in question, lolling in American fashion on one chair with one foot up on the back of another while coy Miss Clarissa half hides behind the mysterious garment.

Still another illustration that belongs to the Ohio section of the book is that used for the frontispiece to volume one. No doubt both artist and author felt that it most aptly expressed America. It is a double picture, entitled *Ancient and Modern Republics*, which not very subtly or accurately contrasts the classical state with the contemptible upstart of the Western Hemisphere. On the left we see a languid Roman (?), gentleman lying in the accustomed pose on his couch, a bay wreath in his hair and a harp within reach of his hand. A rather silly-looking female stands

by, squeezing a large bunch of grapes into an oversize goblet which the noble Roman holds in his left hand. Thus are shown virtue and manners. On the right we see a young American "gentleman," seated, tilted in a chair, drunk and calling for more. His feet are on a table, the glass is about to fall from his hand. On the wall behind him is an advertisement for chewing tobacco; on another wall is the word "mint Julep." Obviously this is viciousness and bad manners. Had Madam Vinegar and her artist nothing better to say than this, we would not today be taking any interest in their work.

There are, however, other scenes which are lively with satirical comment upon human emotion and folly. One of the most interesting studies Hervieu made is middle western. Having "heard it said, that being at a camp-meeting was like finding yourself within the gates of hell," Mrs. Trollope in the summer of 1829 was glad of the opportunity to go with an English couple to a meeting "in a wild district on the confines of Indiana." They reached the place about eleven o'clock at night.

"The spot chosen was on the verge of an unbroken forest, where a space of about twenty acres appeared to have been partially cleared for the purpose. Tents of different sizes were pitched very near together in a circle around the cleared space; behind them, were ranged an exterior circle of carriages of every description, and at the back of each were fastened the horses which had drawn them thither. Through this triple circle of defence we distinguished numerous fires burning brightly within it; and still more numerous lights flickering from the trees that were left in the enclosure. The moon was in meridian splendour above our heads.... Four high frames, constructed in the form of altars, were placed at the four corners of the enclosure; on these were supported layers of earth and sod, on which burned immense fires of blazing pine wood. On one side a rude platform was erected to accommodate the preachers, fifteen of whom attended this meeting, and with very short intervals for necessary refreshment and private devotion, preached in rotation day and night, from Tuesday to Saturday.... the preachers were silent,



FIG. 8.—AUGUSTE HERVIEU.—Box at the Theatre

but we heard issuing from nearly every tent mingled sounds of praying, preaching, singing, and lamentation."

Crowds of spectators had come, like the Trollope party, for excitement; some of these turned back the corner of a tent so that they could see the interior. Of thirty persons kneeling in the straw about half a dozen were men. One young man had his arm around the neck of a girl who knelt beside him, "her hair hanging dishevelled upon her shoulders, and her features working with the most violent agitation." As Mrs. Trollope watched, "they both fell forward on the straw, as if unable to endure in any other attitude the burning eloquence of a tall, grim figure in black, who, standing erect in the centre, was uttering with incredible vehemence an oration that seemed to hover between praying and preaching... The kneeling circle ceased not to call, in every variety of tone, on the name of Jesus."

At midnight a horn called all from the tents to public worship. There were about two thousand persons present. After a violent exhortation the preacher called on all to pray. "They all fell on their knees; but this posture was soon changed for others that permitted greater scope for the convulsive movements of their limbs; and they were soon all lying on the ground in an indescribable confusion of heads and legs. They threw about their limbs with such incessant and violent motion, that I was every instant expecting some serious accident to occur." It was this moment that Hervieu chose for his sketch (fig. 5). Although in an attempt to keep this a night scene much of the detail is blurred, still this picture gives a lively impression of emotional abandon.

One more sketch probably belongs to Cincinnati: that illustrating the "aristocratical longing" for titles, captioned *Here's to you, Colonel—Sad Weather, Major*. On a rainy day two dejected figures are taking a stirrup cup in the yard of a none-too-promising inn. Perhaps the pig in the foreground was intended as the symbol of Porkopolis.

It is little wonder then that the appearance of *Domestic Manners* in 1832 called forth immediately in rebuttal the publication in Philadelphia of that cruel but superbly executed caricature *The Trollope Family* (fig. 6). This lithograph, "from a sketch taken from life, made in Cincinnati in 1829," spotlights Mrs. Trollope and her daughters. In the background Hervieu is at work at an immense easel making a sketch for which Henry Trollope is an unattractive model. The drawing on the right hand portion of this easel of Lafayette shaking hands with a diminutive official welcomer is clearly intended to authenticate the date in the caption. Since Mrs. Trollope was determined to let Americans see themselves as they appeared to the travelers, it was only to be expected that an American artist in turn would show her the Trollopes as some Americans saw them.



Two years have passed since Mrs. Trollope landed at Cincinnati. Her husband

and her oldest son have visited there and gone. Henry has spent unhappy months at the experimental school at New Harmony. The Bazaar has been built and has failed. The fortunes of the Trollopes are lower than ever. The possibilities of this crude outpost have been exhausted. "The only regret was that we had ever entered it; for we had wasted health, time, and money there."

Early in March, 1830, Mrs. Trollope packed up what possessions remained to her and with the faithful Hervieu in attendance boarded a steamboat for Wheeling. From that town they moved by coach across the Alleghenys to Hagarstown and Baltimore. Two more of Hervieu's draw-



FIG. 9.—AUGUSTE HERVIEU.—Portrait of Mrs. Trollope.

ings were published in the first volume of *Domestic Manners*. One is a sketch of a *Member of Congress* blowing his nose with his fingers. The other is a picture of a Methodist minister at Baltimore, glowering from his pulpit. In his church took place a scene exactly resembling that at the "Cincinnati Revival." Two other preachers assisted him "in calling forward the people, and in whispering comfort to them. One of these men roared out in the coarsest accents: 'Do you want to go to hell?'"

Mrs. Trollope began her second volume with their arrival at Washington in April. After a month in the capital she moved to Stonington near the Falls of the Potomac where for several months she lived with an English friend. Her debt to Hervieu and his affectionate regard for her and the family during all this time, Frances Trollope expressed in a letter to her son Tom in the summer of 1830. Hervieu, she wrote: "has several good pupils, and he has just had a fifty dollar picture ordered. He pays for our board here. I wish with all my soul you could see and hear poor Hervieu! He seems only to live in the hope of helping us. He has set his heart on getting us home without drawing on your father's diminished purse..."¹⁴

During the next year he showed the *Landing of Lafayette* in Washington, Philadelphia, and possibly other cities, but it is reported that the exhibition did not

14. *Ibid.*, I, 130.

pay expenses¹⁵. Nevertheless, in one way or another he made enough money not merely to pay his own expenses but a very considerable part of those for the Trollope family.

Mrs. Trollope for her part was working seriously on her book. To Miss Mitford on July 30, 1830 she wrote that she had completed the first volume and was at work on a second¹⁶. To this part of *Domestic Manners* Hervieu ultimately contributed ten sketches. For the Washington chapter there is a sketch of Andrew Jackson riding up to the White House on horseback leading a second horse. Possibly this, entitled *The President of the United States*, was intended as a crack at republican simplicity. A picture of negro slaves called *Live Stock Virginia 1830* was the result of an excursion across the Potomac.

Toward the end of August they visited Philadelphia. There, Hervieu made a sketch of two ladies and an attendant at an *Antique Statue Gallery*; Mrs. Trollope was told "ladies like to go into that room by themselves, when there be no gentlemen watching them." Possibly the *Evening at a Boarding House*, in which three females are overcome with lonely boredom, represents a Philadelphia scene, but it might have been intended for Baltimore or New York.

From Philadelphia, the travellers returned to Stonington for the winter. Now we find a sketch of an inappropriately shod American woman walking in the snow. For the twenty-eighth chapter Hervieu did an illustration that called forth indignation from the righteous American who was responsible for the first (pirated) American edition of *Domestic Manners*. Mrs. Trollope had been filling out her report with comment on "the strange ways" ladies in America had of adding to their charms, saying: "They powder themselves immoderately, face, neck, and arms, with pulverized starch.... They are also most unhappily partial to false hair, which they wear in surprising quantities; this is the more to be lamented, as they generally have very fine hair of their own. I suspect this fashion to arise from an indolent mode of making their toilet, and from accomplished ladies' maids not being very abundant; it is less trouble to append a bunch of waving curls here, there, and everywhere, than to keep their natural tresses in order."

The American editor devoted most of his preface to proving that the author of *Domestic Manners* could not be an English lady, because she had written many things that no lady could ever write (he proved to his own satisfaction that the work could only have been perpetrated by the man he contemptuously designated Captain 'All). "An English lady would scarcely descend to...the representation of...the young lady half dressed at her toilet," he wrote with foolish indignation. "It will be seen that this last is sketched by a Mr. Hervieu, who of course must have been present in the lady's dressing room, while the operation was going on, or like another peeping-Tom, looked through the key-hole.... No lady, I will venture to say, of any nation, would stand godmother to a book embellished with illustrations as accompany the *Domestic Manners of the Americans*." This highly moral editor then carefully

15. *Ibid.*, I, 129.

16. L'Estrange, *op. cit.*, 158.



FIG. 10.—AUGUSTE HERVIEU.—A Louisianian Love Scene.

explained that his publishers "had some scruples about perpetuating these gross and indelicate caricatures, but were at length induced to waive their modesty on the occasion, from a desire to initiate their American readers into an idea of the refinement and delicacy of this travelling lady" ¹⁷ (fig. 7).

In the spring of 1831, the travellers visited New York and Niagara preliminary to returning home. For this portion of the narrative Hervieu eventually supplied four illustrations. *The Box at the Theatre* (fig. 8) at New York was another picture that aroused the ire of the American editor; the etching by Hervieu of the same illustration for the 1839 edition with its additional details must have been even more offensive to that virtuous American. *Black and White Beaux*, a contrast in manners, reported a scene observed on Broadway. Over in New Jersey Hervieu drew a sketch of the *Inclined Plane on the Morris Canal*, as "one of a thousand examples which prove the people of America to be the most surprising in the world."

The last scene sketched, so far as we can follow the French artist's work, was used as a frontispiece for the second volume. In June 1831, Mrs. Trollope and

17. This sketch first appeared in *The Token for 1832*, according to Ralph Thompson, *American Literary Annuals and Gift Books* (New York, H. W. Wilson co., 1936), 38 and note. The editor of the *Illinois Monthly Magazine*, reviewing that annual in November, 1831 (II, 58), declared the picture "borders so nearly upon indecency, as to be, in my opinion, inadmissible."

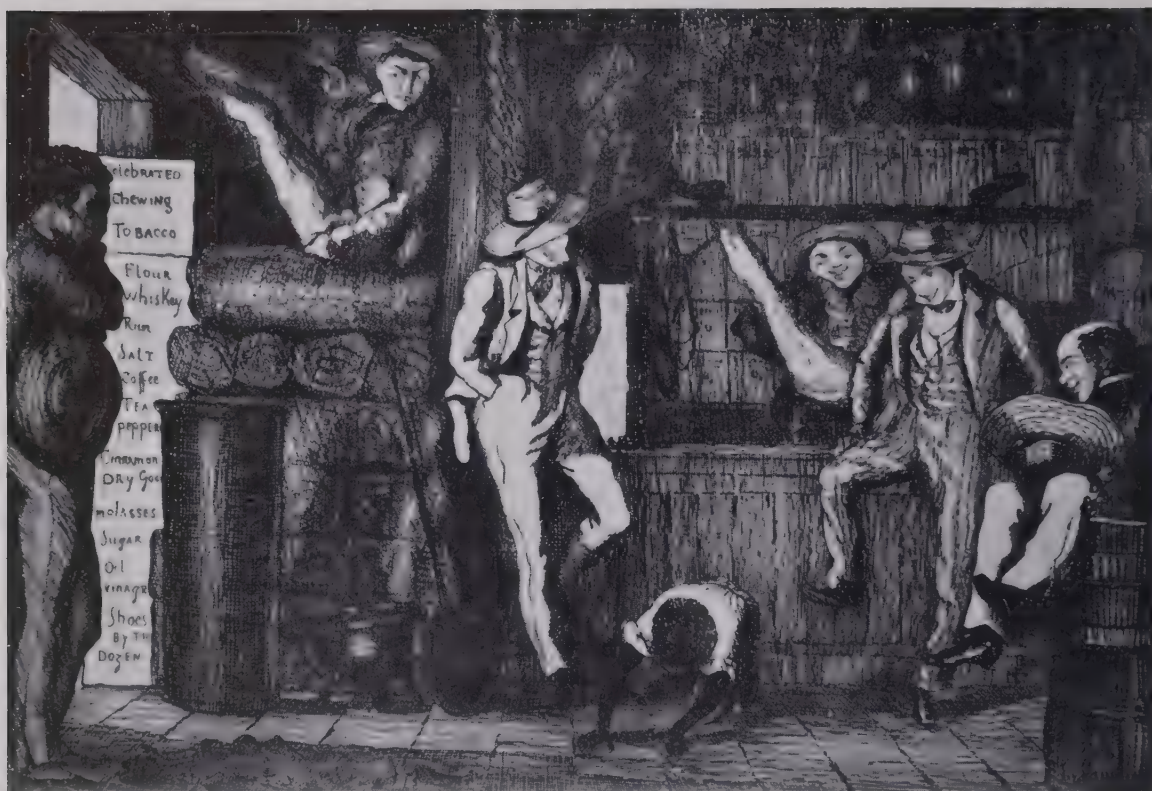


FIG. 11.—AUGUSTE HERVIEU.—A Store at Natchez.

Hervieu at last set out for Niagara (Hervieu, it seems, had been able to sell some more pictures). There the artist chose to do a sketch which he wittily entitled *Ex Pede Herculem*. The center of the picture is an empty porch; in the distance one sees a bit of Niagara. To the right on a window-sill, one sees the boots of a man sleeping within. From the sight of this gentleman's feet we are to judge American appreciation for the beauties of Niagara.

*
**

Three years and nine months after leaving England the travellers returned home. Mrs. Trollope was not long in finding a publisher for her manuscript, and the agreement she drew up assigned half the profits to Hervieu whose drawings she thought would have much to do with any success her book might have¹⁸. On March 19, 1832 the *Domestic Manner of the Americans* made its appearance in two volumes with fourteen illustrations in the first volume and ten in the second lithographed by A. Ducôte of 70 St. Martin's Lane, London, from the sketches by Hervieu. The first American edition (pirated from the fourth English, June, 1832) made use of only one-third of the illustrations; probably this was a measure of economy, for, of course, new plates had to be drawn. Endicott and Swett and Pendleton take such

18. Frances E. Trollope, *op. cit.*, I. 156.



FIG. 12.—AUGUSTE HERVIEU.—Mrs. Shepherd's Work-Room.

credit as may be awarded for the lithos in the American issue. The fifth English edition (revised and reset in one volume) in 1839 retained as full page plates of the original illustrations only *The Solemnity of Justice* and the *Box at the Theatre*; these were now etched by Hervieu. Many of the others were reduced to vignettes and some omitted entirely. A noteworthy addition (engraved frontispiece) was the portrait of Frances Trollope painted by Hervieu in the spring of 1832 shortly after the publication of the work that started her at last on the way to fortune (fig. 9). It was of this picture of "the sarcastic Mrs. Trollope" that a critic wrote: "The painter has not flattered her good looks. He has had vinegar in his brush, too"¹⁹.

There is one section to add to this report on the Trollope-Hervieu view of America. After the success of *Domestic Manners* the French artist continued to see much of the Trollope family and frequently to travel about Europe with them. By 1840 he had illustrated half a dozen new books by that prolific literary lady, but the only one that concerns America and us is *The Life and Adventures of Jonathan Jefferson Whitlaw, or, Scenes on the Mississippi*. Richard Bentley, now Frances Trollope's publisher, having seen Hervieu's portfolio of American sketches, had enthusiastically pressed Mrs. Trollope to do a volume of text for them which was to be called *Scenes on the Mississippi*²⁰. But she won him over to a three-volume novel

19. *Ibid.*, I, 161-162.

20. *Ibid.*, I, 252.

as a more satisfactory vehicle. This tale about slavery, published in 1836, carried fifteen Hervieu pictures. A number of them look like illustrations made up to suit the text; some, however, may well have come out of the sketchbook that he had carried in America.

In the first volume we find *A Louisianian Love Scene* (fig. 10), (incorrectly billed in the list of illustrations as *A Lover's Vengeance*), *Birth of Jonathan Jefferson Whitlaw*, *Departure from Mokanna Creek*, *Jonathan Jefferson's Visit to Richland*, and *A Store at Natchez* (fig. 11). The second, third, and especially the fifth of these could very well be transcriptions from the portfolio filled on the slow journey up the Mississippi, in 1828.

Volume two is illustrated with pictures of *A Planter's Lady*, *Mrs. Shepherd's Work-Room* (fig. 12), *Clear Starching in Louisiana*, *A Billiard-Table at New Orleans*, and *A Lover's Vengeance* (incorrectly entitled "A Louisianian Love Scene" in the list of illustrations). Of these the second is quite reminiscent of the *Philosophical Millinery Store*, and the fourth almost certainly represents an actual scene in New Orleans.

The last volume pictures *Juno's Lament over the Last of Her Race*, *Lady Bligh and the Choctaws*, *Edward Bligh's Farewell to his Congregation*, *Lynch Law*, and *The Negro's Revenge (or, Retribution)*. These five, though the details were no doubt from Hervieu's sketchbooks, are nothing more than book illustrations.

In general the response to things American in the *Jonathan Jefferson Whitlaw* is the same as that in *Domestic Manners*. When the artist is not scornfully satiric, he takes a complacently superior attitude. How much of this tone was determined by the works he was illustrating, how much was the influence of the admired Frances Trollope, how much was personal point of view must await further knowledge of Hervieu and his work. But unpleasing and annoying as many of his drawings were, we yet can find in them something characteristic of the life of the period. That the picture of America is not complete or that the selection of subject is deliberately biased is idle to argue. At least, with Mrs. Trollope Hervieu did give Americans something to look at and to think about.

JOHN FRANCIS Mc DERMOTT.

RÉSUMÉ : *L'illustrateur de Mrs. Trollope : Auguste Hervieu en Amérique, 1827-1831.*

Né en 1794, près de Paris, orphelin de bonne heure, Hervieu s'oriente très jeune vers la peinture. Sa carrière cependant fut entravée par son désir d'action politique, anti-monarchique, ce qui le force à s'exiler en Angleterre. Il s'y lie avec la famille Trollope qu'en 1827, il accompagne en Amérique, comme maître de dessin. Pendant ce voyage, il va faire une ample moisson d'esquisses sur les mœurs du pays, publiées plus tard comme illustrations du livre de Mrs. Trollope, intitulé *Domestic Manners of the Americans*. En effet, de Nashoba, ils partent bientôt pour Cincinnati où l'artiste peint sa vaste composition du *Débarquement de Lafayette* (1830). Séjour à Cincinnati, voyage dans l'Indiana, à Baltimore, Washington, puis à Stonington et Philadelphie, tout est prétexte à nouveaux dessins d'Hervieu sur les mœurs en Amérique. C'est lui le principal soutien de la famille Trollope qui se voit déçue dans ses espoirs de fortune outre-mer. Hervieu accompagne encore les Trollope à New York, au Niagara, puis tous retournent en Angleterre. Les *Domestic Manners* sont éditées en 1832, en Angleterre.

BIBLIOGRAPHIE

OTTO H. FÖRSTER. — *Bramante*. 1 vol. car. 29 × 24, 302 p., 127 fig. in t., 124 ill. en pl. h. t. Verlag Anton Schroll, Wien-München 1956.

Le dernier ouvrage dont nous disposions sur Bramante était le livre de Costantino Baroni, édité en 1944 par l'Istituto italiano d'arti grafiche de Bergame, bref et intelligent ouvrage de synthèse, qui, présenté pour le grand public, était dépourvu de tout appareil d'érudition. Il semble qu'un renouveau d'intérêt se manifeste en faveur de l'architecte de génie auquel on doit la révolution qui fit passer l'architecture du style du xv^e siècle à celui du xvi^e siècle, c'est-à-dire de l'échelle de la « cité », à la conception, qu'on pourrait appeler « monarchique » ou « impériale », le monarque étant ici le souverain-pontife et l'empire le monde catholique. Dans la collection de « Studies in Architecture » que viennent de fonder Antony Blunt et Rudolf Wittkower, M. Peter Murray prépare une monographie de Bramante. L'ouvrage de Otto Förster, dont les travaux sur l'architecture d'Occident sont bien connus et qui vient de publier une étude sur les « Principes de l'art allemand », nous apporte une étude exhaustive, la première de cette ampleur qui ait été consacrée à l'urbinate depuis Geymuller. Des documents nouveaux sont apparus heureusement depuis quelques années, qui jettent un peu de lumière sur l'époque romaine : les plans de Saint Pierre contenus dans le recueil de Domenico Antonio de'Chiarelli, actuellement chez l'antiquaire Krauss de New York et les informations extraites des archives du Vatican qu'a utilisées James S. Ackerman dans son « *The cortile del Belvedere* », paru dans la savante publication de « *la Biblioteca Apostolica Vaticana* », en 1954.

Otto Förster tente de reconnaître ce que Bramante doit à sa patrie et à ce grand chantier où s'élabora le chef-d'œuvre de l'architecture du xv^e siècle qu'est le château d'Urbain ; Bramante travailla-t-il à ce chantier ? Est-il l'auteur de la chapelle, hypothèse émise par Rotondi ? Question obscure et qui ne peut guère être élucidée vraiment faute de document ; n'oublions pas d'ailleurs qu'à Milan, Bramante a commencé par travailler à des œuvres de peinture, que M. Förster étudie longuement et dans lesquelles il voit justement la prémonition du style qui va être le sien quelques années après en architecture. Une mise au point de l'état de l'architecture italienne au moment où Bramante va faire ses premières expériences d'architecte nous permet de comprendre la portée de celles-ci. De tempérament facilement influençable, comme Raphaël, cet autre urbinat — c'est-à-dire cet autre provincial — Bramante, arrivant à Milan, imbu sans doute des grands exemples d'Alberti et de Brunelleschi, se laisse corrompre par le mauvais goût décoratif lombard transposé du gothique tardif dans le style Renaissance ; à Saint-Satyre comme à Sainte-Marie-des-Grâces, son sens du monumental, sa conception de l'architecture comme une graduation des espaces se trouvent contredits par l'application d'un système décoratif conçu pour une autre échelle et dans un autre esprit. Le Dôme de Pavie est déjà une œuvre grandiose, mais dans quelle mesure l'idée n'en est-elle pas due à Vinci ? Cependant à la *Canonica*, le génie bramantesque a vaincu ces obstacles et nous donne la première grande expression du nouveau rationalisme

architectural. Rome achèvera de libérer Bramante. M. Förster étudie avec soin ce que la Rome antique a pu apporter à son génie et aussi les réalisations modernes qui ont pu le frapper, ce palais de Venise dont nous sommes toujours réduits à ignorer l'auteur — c'est un des mystères les plus irritants de l'histoire de l'art — cette *loggia* de la Bénédiction, détruite au xvii^e siècle et construite en plusieurs étapes dans le dernier quart du xv^e, dont les trois étages superposés ont pu fournir l'idée de l'élévation des *logge*. Bramante, avant d'être l'architecte de Jules II se prépare au grand œuvre à venir en réalisant son expérience du purisme vitruvien, le *tempietto*. A ses débuts à Rome remonte aussi le parfait cloître de Sainte-Marguerite-de-la-Paix, qui conserve encore quelques souvenirs de l'ancien style, mais M. Förster retire, avec raison, à Bramante le palais de la Chancellerie, dont la façade était terminée lorsque l'urbinate arriva à Rome et dont la cour est d'un autre architecte ; seule la réfection de l'église San Lorenzo in Damaso, incorporée au palais, serait de notre artiste. L'auteur étudie ensuite la genèse, dans l'esprit de Jules II, du concept d'un palais et d'une église à l'échelle de la chrétienté, c'est-à-dire du monde ; le pape trouve Bramante pour servir ses projets et celui-ci va introduire dans l'architecture italienne un sentiment nouveau des proportions qui en modifie la nature même ; Jules II et son architecte, ont conscience de renouer avec la tradition rompue de l'Antiquité ; de refaire de Rome déchue la capitale du monde, tandis que Raphaël dans les *Stanze* exprime l'idéal du syncrétisme qui réconcilie la sagesse antique et la vérité révélée. L'histoire de la construction de la cour du Belvédère a été reconstituée en détail par M. Ackerman ; celui-ci a montré les sources antiques dont s'inspirait ce projet ; ce fut une des conceptions les plus grandioses de l'architecture, mutilée par un pape vandale, ce Sixte V, indifférent à la beauté, qui rompit la sublime perspective en entreprenant en 1585, l'année même où elle était achevée, le hideux *braccio nuovo* ; il en est ainsi de la plupart des grands chefs-d'œuvre d'architecture, destinés à être abâtardis, mutilés, défigurés par les siècles futurs ; il en sera de même de l'idée bramantesque de Saint-Pierre dont Förster analyse la genèse, rendue d'autant plus difficile que la plupart des plans conservés qu'on attribuait autrefois à Bramante même sont considérés maintenant comme postérieurs ou comme des dessins de chantier ; comme le pense aussi M. de Tolnay, c'est l'idée du martyrium abritant le double tombeau du premier et du dernier pontife — symbole de l'éternité de l'Eglise — qui fit naître le plan central, après la conception bâtarde du grand chœur de Bernardino Rosellino, ajouté à la basilique constantinienne ; l'idée de Bramante est donc liée essentiellement à celle de Michel-Ange et l'on comprend que celui-ci y reviendra quand Saint-Pierre lui sera confié, après avoir sans doute sévèrement jugé pendant des années les déformations que lui avaient apportées la « clique des Sangallistes » et les autres. Des annexes et des recueils de critiques de sources complètent ce copieux ouvrage, une des œuvres les plus importantes qui aient été consacrées à l'architecture de la Renaissance en ces dernières années.

GERMAIN BAZIN.

FRANÇOIS BUCHER. — *Notre-Dame de Bonmont und die ersten Zisterzienserabteien der Schweiz*. Préface de H. R. Hahnloser, Berne, Benteli, 1957 [*Berner Schriften zur Kunst*, t. VII], in-4° de 282 p., ill. de 73 figures et planches.

M. F. Bucher, auteur de la notice sur l'ancienne église cistercienne de Bonmont publiée dans le volume du Congrès archéologique de Suisse romande (1952), a repris ce sujet en l'augmentant considérablement.

En effet il ne s'agit pas seulement de Bonmont mais aussi des autres églises cisterciennes de Suisse. M. Bucher analyse les rapports qui unissent ces édifices entre eux, et situe ce groupe bourguignon-transjuran dans l'évolution générale de l'architecture des Cisterciens.

On ne peut que mentionner pour mémoire les églises de Hautcrêt et de Montheron, détruites, mais ce groupe transjuran comprend encore aujourd'hui les églises de Bonmont, de Frienisberg, de Hauterive et de la Maigrauge, dont le plan, l'élévation et le système des voûtes sont semblables.

Le prieuré de Bonmont, au pied de la Dôle, dans l'actuel canton de Vaud, fondé vers 1120, dépendit d'abord de l'abbaye bénédictine de Balerne (Jura), avant d'être rattaché à l'ordre de Cîteaux en 1131.

Suivant M. Bucher, l'église, commencée vers 1131, était achevée vers le milieu du XII^e siècle. Le portail occidental monté après coup, date du troisième quart du XII^e siècle. Il s'inscrit dans un grand cadre rectangulaire cantonné à chaque extrémité de deux pilastres cannelés superposés, disposition que j'avais comparée naguère à celle présentée par les portails de l'église Saint-Valérien, à Tournus (Saône-et-Loire) et de l'église de Salles-en-Beaujolais (Rhône). L'étude stylistique des chapiteaux conduit M. Bucher à les attribuer à l'un des ateliers de Saint-Pierre de Genève.

L'église de Frienisberg, à demi-disparue, et dont le plan est donné pour la première fois, avait été commencée au milieu du XII^e siècle, mais ne fut pas achevée avant le siècle suivant. Elle eut pour filiale l'abbaye badoise de Tennenbach, dont l'église démontée, puis reconstituée à Fribourg-en-Brisgau, avait des bas-côtés voûtés en berceaux transversaux probablement inspirés de Frienisberg. L'église de Hauterive, voisine de Fribourg en Suisse, est le seul édifice du groupe ayant échappé à des transformations importantes. « Le début de [la construction] date probablement des années après 1162 et continue... jusqu'au premier tiers du XIII^e siècle. » La Maigrauge (Macra Augia), filiale de Hauterive, était une abbaye de moniales qui s'élevait hors des murs de Fribourg. L'église n'aurait pas été achevée avant le milieu du XIII^e siècle. Elle est dépourvue de transept, mais le berceau brisé sans doubleaux, de la nef, est contrebuté, comme à Hauterive et à Bonmont, par les berceaux transversaux des bas-côtés.

L'archaïsme de cette église est donc manifeste, mais il n'en est pas de même de Bonmont, à laquelle on attribue une ancienneté fondée sur des raisons sérieuses.

En effet, même sans parler du rude appareil de l'église vaudoise, on doit tenir compte, pour la dater, du « repentir » de la façade exécuté après le total achèvement de l'édifice. Or, M. Bucher est en droit de dater ce « repentir » du troisième quart du XII^e siècle, *terminus ad quem* réduisant d'autant la

période de construction puisque celle-ci ne saurait avoir débuté avant l'affiliation à Cîteaux (1131). Un changement de parti s'observe dans le profil des grandes arcades de la nef, celles de la travée voisine de la croisée n'étant pas doublées, alors que les arcades des travées à la suite le sont. Enfin, il y a de bonnes raisons de croire que la tour élevée à la croisée est antérieure à la défense de construire des tours formulée au Chapitre général de 1157.

Certes, toutes ces considérations militent en faveur de l'ancienneté de Bonmont, mais, selon nous, l'auteur vieillit avec excès cette église en faisant débiter sa construction en 1131, c'est-à-dire l'année même de l'affiliation à Cîteaux. En effet, il est rare qu'une colonie de Cisterciens débute d'emblée par la construction de l'église définitive, et ensuite, il paraît assez difficile d'expliquer comment une filiale même de Cîteaux, première fondation ayant franchi les frontières de la Bourgogne, aurait employé avant Cîteaux II (1135-1145) le plan de l'abbaye-mère.

La date proposée pour le début de la construction de Hauterive (1162) paraît au contraire trop tardive. En effet, cette date est contredite par un texte que ne mentionne pas M. Bucher. Quoique l'ayant utilisé, je ne crois pas inutile de le signaler de nouveau.

A Hauterive, il y eut, comme on le sait, deux églises successives. La première ne pouvait être que provisoire, puisqu'elle fut dédiée l'année même qui suivit la fondation de l'abbaye par Guillaume de Glane, c'est-à-dire en 1138 (Gallia Christiana, xv, 413). C'est dans cette première église que fut inhumé le fondateur († 1143). Dans leur notice sur Hauterive, Dom Martène et Dom Durand¹ utilisant les notes de Mabillon, « ex schedis Mabillonii », rappellent que les donations du fondateur avaient été approuvées et confirmées par Rodolphe, comte de Gruyère, Pierre, seigneur de Montsalvat et d'autres. Cette confirmation, ajoutent-ils fut remise en 1162 à Landri, évêque de Lausanne, à l'occasion du transfert des restes de Guillaume de Glane de la première à la seconde église, c'est-à-dire à la grande église, où ils furent déposés dans le chœur du côté de l'évangile.

D'après ce texte, dont on ne saurait minimiser la valeur, en raison de l'autorité des deux savants bénédictins qui l'ont rédigé en utilisant les notes d'un confrère non moins célèbre, la construction de l'église actuelle de Hauterive était suffisamment avancée en 1162 pour qu'on ait pu procéder au dépôt, dans le chœur, des restes du fondateur.

L'auteur aurait dû, ou bien utiliser ce document en en tirant les conclusions qu'il postule, ou bien le critiquer; mais il n'en souffle mot.

M. Bucher a su élargir son sujet en définissant la position du mouvement cistercien à l'égard de l'architecture religieuse contemporaine. Il a pu ainsi montrer toute l'importance de ce groupe bourguignon-transjuran dans le développement du premier état de l'architecture cistercienne. Grâce à lui, il est très utile de posséder maintenant un travail d'ensemble sur ce groupe. Son livre est fort bien illustré et pourvu de deux sommaires, l'un en français, et l'autre en anglais.

JEAN VALLERY-RADOT.

1. *Veterum scriptorum... amplissima collectio*, VI (1729), col. 313. « ...anno Christi 1162, quando ossa... Guillelmi de Glana translata fuerunt... de pr.ma ad secundam sive majorem ecclesiam et in presbytero ad cornu evangelii... collocata ».

SOMMAIRE

CONTENTS

PIERRE-MARIE AUZAS :

Inspecteur des Monuments historiques : *Lubin Baugin à Notre-Dame de Paris*..... p. 129

Inspector at the Monuments historiques : *Lubin Baugin and Notre-Dame de Paris*..... p. 129

OLA ROTONDI :

Sculptures inconnues à Gênes attribuées à Pierre Puget.. p. 141

Unknown Sculptures in Gênes, attributed to Pierre Puget..... p. 141

GEORGES WILDENSTEIN :

L'inventaire après décès de Marguerite de Navarre, reine de France..... p. 149

Inventory of Marguerite de Navarre, queen of France..... p. 149

ERNST HOFMANN :

Un dessin inconnu de la première époque de J.-L. David.. p. 157

An Unknown drawing in J.-L. David's first manner.
p. 157

JOHN F. MAC DERMOTT :

Professeur d'anglais à l'Université de Washington : *L'illustrateur de Mrs. Trollope, Auguste Hervieu*..... p. 169

Associate professor of English at Washington University: *Mrs. Trollope's illustrator, Auguste Hervieu*..... p. 169

ILLUSTRATION PAR :

MM. Germain BAZIN, Jean VALLERY-RADOT..... p. 191

CHRONIQUE DES ARTS

Reproduit sur la couverture :

Enlèvement d'Hélène, tête de Pâris, par Pierre Puget. Gênes, coll. Gentile.

Reproduced on the cover:

Abduction of Helen, head of Pâris, by Pierre Puget. Gênes, Gentile coll.

A PARAÎTRE PROCHAINEMENT : *L'influence du Guide et Lubin Baugin*, par Pierre-Marie AUZAS; — *Les pendants dans l'œuvre de Claude Lorrain*, par Marcel RÖTHLISBERGER; — *André Félibien en Italie, 1647-1649*, par Yves DELAPORTE; — *Sir Christopher Wren's Visit to Paris, 1665-1666*, par Margaret WHINNEY; — *Inventaire après décès de Forest*, par Georges WILDENSTEIN.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*publiée mensuellement
depuis 1859*

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

ABONNEMENT ANNUEL (1958)

France, Union Française : 5.600 F

SUBSCRIPTION PRICE (1958)

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly

PRIX DU NUMÉRO :

France, Union Française : 700 F

SINGLE COPY:

\$ 2.00 or 15/-

RÉDACTION

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS-VIII^e — ELYsées 21-15
19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. — TRAFALGAR 9-0500
147 NEW BOND STREET, LONDON, W.1. — MAYfair 0602

ADMINISTRATION

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS-VI^e — DANton 48-64

ABONNEMENTS ET VENTE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
DÉPARTEMENT DES PÉRIODIQUES
1, PLACE PAUL-PAINLEVÉ, PARIS-V^e — ODEon 64-10
COMPTE CHÈQUES POSTAUX : PARIS 392-33

AVIS IMPORTANT. — Les demandes en duplicata de numéros non parvenus à destination ne pourront être admises que dans les quinze jours suivant la réception du numéro suivant. — Il ne sera tenu compte d'une demande de changement d'adresse que si elle est accompagnée de la somme de cent francs.

IMPRIMÉ EN FRANCE

ETABLISSEMENTS BUSSON

LA GÉRANTE : L. MAUS

Dépôt légal : 1^{er} trimestre — N° d'Editeur : 1 — N° d'imprimeur : 123 P